

# Fornuft og fantasi

Det modernistiske og det fantastiske i  
Hope Mirrlees' *Lud-in-the-Mist*

Helene Hansen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeisk språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2017



# Det modernistiske og det fantastiske i Hope Mirrlees' *Lud-in-the-Mist*

Helene Hansen

© Helene Hansen

2017

Det modernistiske og det fantastiske i Hope Mirrlees' *Lud-in-the-Mist*

Helene Hansen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

I 1926 ble Hope Mirrlees' eneste fantasy-roman, *Lud-in-the-Mist*, publisert i Storbritannia. Romanen befinner seg i krysningpunktet mellom den modernistiske litteraturen og fantasy-litteraturen. Leseren møter et univers hvor forholdet mellom det virkelige og det uvirkelige utydeliggjøres. Romanens handling er satt til en sekundærverden hvor det overnaturlige er en naturlig del av hverdagen. I universet finnes det imidlertid også elementer som ikke får en magisk forklaring og som er et uttrykk for den subjektive erfaringen. Selv om romanen i utgangspunktet er ontologisk, er den preget av en fragmentarisk, epistemologisk tvil.

Å påstå at modernistisk litteratur og fantasy-litteratur er absolutte motsetninger er både essensialistisk og forenklende, men det er allikevel mulig å antyde et skille her. Skillet forholder seg særlig til hvordan modernistisk litteratur og fantasy-litteratur henholdsvis regnes som høy og lav litteratur, samt hvordan modernistisk litteratur kjennetegnes ved å være utilgjengelig og fragmentarisk der hvor fantasy-litteraturen nærmest virker overforklart. I denne studien tar jeg for meg hvordan motsetningsforholdet mellom modernistisk litteratur og fantasy-litteratur slik jeg skisserer det her delvis oppløses i Mirrlees' roman.

Jeg viser hvordan romanen har modernistiske trekk, samtidig som den også er en del av eventyrtradisjonen, i tillegg til å vise hvordan forfatterens bruk av forholdet mellom det virkelige og det uvirkelige sørger for at det oppstår en liminalitet i romanen. Denne liminaliteten åpner videre for at det uhyggelige kan oppstå i teksten.



# Takksigelser

Takk til Johan Schimanski for kyndig og engasjert veiledning og et godt samarbeid. Takk for oppmuntring og gode råd på veien, kombinert med grundige og konstruktive tilbakemeldinger.

Takk til medstudenter. Særlig takk til Kaisa, Thea og Ingeborg for timevis med faglige og ufaglige samtaler. Dere har gjort tiden på Blindern helt fantastisk!

Takk til mamma og pappa som har vist interesse for prosjektet og oppmuntret meg underveis.

Takk til Iver for utallige samtaler om oppgaven. Du har vært til stor inspirasjon.





*We swear by the Living and the Dead, by the Past and the Future, by Memories and Hopes, that if a Vision comes begging at our door we will take it in and warm it at our hearth, and that we will not be wiser than the foolish nor more cunning than the simple, and that we will remember that he who rides the Wind needs must go where his Steed carries him.*

— Master Nathaniel Chanticleer, i Hope Mirrlees, *Lud-in-the-Mist*



# Innholdsfortegnelse

<b>Kapittel 1: Innledning</b> .....	1
Hope Mirrlees.....	2
<i>Lud-in-the-Mist</i> (1926).....	3
Setting og handling.....	5
<i>Lud-in-the-Mist</i> : En roman som oppløser motsetningsforhold?.....	8
Teoretisk og metodisk utgangspunkt.....	10
<b>Kapittel 2: Modernisme: fragmentarisk tvil og den subjektive erfaring</b> .....	13
Allusjoner og intertekstuelle referanser.....	16
Modernistiske virkemidler .....	19
<i>The Note</i> som uttrykk for subjektiv erfaring .....	21
Upålitelig forteller og underliggjøring .....	23
En overgang fra modernisme til postmodernisme.....	26
Michel Foucaults <i>heterotopi</i> .....	28
Fra en epistemologisk til en ontologisk dominant.....	32
«A jump across».....	36
<b>Kapittel 3: Barnet skaper usikkerhet: Hva er virkelig og hva er uvirkelig?</b> .....	41
Det modernistiske bruddet.....	43
Nærlesning i lys av barndommen, barnet og det barnlige .....	46
Motsetningsparene oppløses.....	51
Dorimare og Fairyland .....	54
Mellom barne- og voksenlitteratur .....	56

<b>Kapittel 4: Det virkelige og det uvirkelige i eventyrtradisjonen</b> .....	61
Den keltiske eventyrtradisjonen og kunsteventyret .....	62
Fairyland som motiv .....	65
<i>Fairies</i> som motiv .....	67
De overnaturlige elementenes funksjon .....	71
Freud og det uhyggelige .....	75
<b>Kapittel 5: Avslutning</b> .....	83
Motsetningsforholdet oppløses .....	84
Litteraturliste .....	89

# Kapittel 1

## Innledning

I modernistisk litteratur vektlegges de hverdagslige hendelsene. Hverdagen og det hverdagslige forstås som en essensiell, avgjørende og interessant del av menneskets liv. Fantasy-litteraturen kjennetegnes derimot ved sin bruk av det overnaturlige. Hverdagen slik vi kjenner den sidestilles og bli sekundær i forhold til det som ikke tilhører vår verden. Dette er det mest åpenbare skillet mellom modernistisk litteratur og fantasy-litteratur. De to står også i hver sin ende av skalaen når det kommer til tilgjengelighet. I de tilfeller hvor modernistisk litteratur oppleves som utilgjengelig er fantasy-litteraturen åpen og kan til tider nærmest fremstå som overforklart. Dessuten vil modernistisk litteratur problematisere samtiden og fremtiden, mens fantasy-litteratur stort sett utspiller seg i en fortidig setting. De to ansees også som motsetninger i den forstand at modernistisk litteratur regnes som en del av høykulturen, mens fantasy-litteratur i mange tilfeller regnes som eskapistisk lavkultur. Slik er det mulig å skimte et motsetningsforhold mellom modernistisk litteratur og fantasy-litteratur.

Hope Mirrlees' modernistiske fantasy-roman *Lud-in-the-Mist* (1926) problematiser dette motsetningsforholdet. Den utilgjengelige modernistiske litteraturen møter den tradisjonellistiske fantasy-litteraturen i en handling satt i et delvis moderne og borgerlig samfunn hvor det mytiske Fairyland befinner seg like i nærheten. Her kritiseres den moderne, rasjonelle samfunnsborger for å være ignorant og trangsynt, samt for å ha fortrenget sine forfedres visjoner og kunnskap. Det borgerlige handelssamfunnet Mirrlees skildrer lider av at samfunnet har fortrenget sine egne tradisjoner. Like under overflaten av det moderne ligger imidlertid det fortidige, delvis gjemt, men synlig for den som er oppmerksom:

But, on the painted ceilings of ancient houses, in the peeling frescoes of old barns, in the fragments of bas-reliefs built into modern structures, and, above all, in the tragic funereal statues of the Fields of Grammary, a Winckelmann, had he visited Dorimare, would have found, as he did in the rococo Rome of the eighteenth century, traces of an old and solemn art, the designs of which served as *poncifs* to the modern artists.  
(Mirrlees 1977:14)<sup>1</sup>

Sitatet viser hvordan det fortidige ikke har forsvunnet, men fremdeles ligger skjult under det moderne ytre. Dette illustrerer romanens spenningspunkt som bygger på forholdet mellom

---

<sup>1</sup> Heretter vil alle sitater fra primærmaterialet kun referes til ved sidetall.

den modernistiske litteraturen og den tradisjonalistiske fantasy-litteraturen. Romanen ser ut til å oppløse motsetningsforholdet. Selv om romanen delvis åpner for at de romantiske verdiene, i form av at det kan finnes en verdi i det ikke-rasjonelle, kan fungere som en løsning for det moderne samfunnet, fungerer det overnaturlige også som en uhyggelig inngripen i et moderne og ellers sekulært samfunn.

### Hope Mirrlees

Den britiske forfatteren Helen Hope Mirrlees, født i 1887 i England, ble av forsker og litteraturviter Julia Briggs omtalt som den tapte modernistiske forfatteren.<sup>2</sup> I dag er hun mest kjent for sitt modernistiske dikt «Paris» (1920), et dikt som likner mye på T. S. Eliots «The Waste Land» (1922). Hun huskes også for sitt nære forhold til den mer kjente britiske forfatteren Jane Ellen Harrison. Det man vet om Mirrlees i dag er stort sett hentet fra andre forfatters tekster. Hun frekventerte sammenkomstene til Bloomsbury-gruppen og hadde flere nære venner blant samtidens største forfattere. I Virginia Woolfs dagbøker og brev nevnes Mirrlees som en av hennes venner og hun skriver om hvordan de omgås hverandre (Woolf 1977: 235). I dagboknotatet fra 22. mars 1919 beskriver Woolf henne som «a very self conscious, wilful, prickly & perverse young woman, rather conspicuously well dressed & pretty, with a view of her own about books & style, an aristocratic & conservative tendency in opinion, & a corresponding taste for the beautiful & elaborate in literature» (1977: 258). Her viser Woolf hvordan hun har et noe ambivalent forhold til Mirrlees som baserer seg på en beundring for hennes intellekt og språkkunnskaper: «She uses a great number of French words, which she pronounces exquisitely» (1977: 258). På tross av at Woolf beskriver Mirrlees som en interessant og velutdannet kvinne understrekes det også hvordan hun gir et inntrykk av å være uberegnelig og lunefull: «[S]he seems capricious in her friendships, & no more to be marshalled with the long goose wand which I can sometimes apply to people than a flock of bright green parakeets» (1977: 258). Slik fremstår Mirrlees gjennom disse tekstene som en særegen og eksentrisk kvinne.

I løpet av studietiden i Cambridge i England kom Mirrlees i kontakt med Harrison, som skulle bli hennes nære venn, mentor og senere også samboer. Harrisons arbeid med ritualer, gresk mytologi, kultur og antropologi har hatt innvirkning på Mirrlees og hennes

---

<sup>2</sup> Mirrlees' forfatterskap får fornyet interesse når Julia Briggs skriver om det i artikkelen «'Modernism's Lost Hope': Virginia Woolf, Hope Mirrlees and the Printing of Paris» i boken *Rereading Virginia Woolf* fra 2006, hvor vi ser av artikkelens tittel at Briggs regner Mirrlees som en av modernismens tapte forfattere (Briggs 2006: 80).

forfatterskap. Denne påvirkningen kan vi se i hennes *Lud-in-the-Mist* ved at den tar opp i seg både det fortidige og det moderne. Påvirkningen markeres også i romanens epigraf hvor Mirrlees siterer Harrisons *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903). Da Harrison døde i 1928 trakk Mirrlees seg tilbake fra det sosiale livet og det offentlige rom. I flere tiår publiserte hun ingen tekster. Takket være Sandeep Parmar har hennes upubliserte tekster, hovedsakelig poesi, nå blitt samlet i antologien *Collected Poems* som utkom i 2011. Før Mirrlees trakk seg tilbake på slutten av 1920-tallet publiserte hun verkene hun i dag er mest kjent for. De to mest leste er det tidligere nevnte diktet *Paris* og fantasy-romanen *Lud-in-the-Mist* (1926), samt to andre romaner: *Madeleine: One of Love's Jansenists* (1919) og *The Counterplot* (1924). John T. Connor omtaler Mirrlees' verk skrevet i perioden mellom 1919 og 1926 som «highly ambitious, technically assured and theoretically savvy» (Connor 2014: 178). Tross denne positive kritikken opplevde ikke verkene å få nevneverdig mye oppmerksomhet i sin samtid. I dag har fremdeles ingen av Mirrlees' verker fått innpass i den litterære kanon.

### ***Lud-in-the-Mist* (1926)**

Her vil jeg ta for meg Mirrlees' mest kjente, mest leste og eneste fantasy-roman, *Lud-in-the-Mist*. Da romanen utkom fulgte den mønsteret som preget utgivelsen av «Paris» seks år tidligere. Den ble relativt raskt glemt. I 1970 utgav den amerikanske utgiveren Ballantine Books på nytt romanen som en del av sin Adult Fantasy Series. Dette skjedde uten forfatterens samtykke, på tross at hun fremdeles på denne tiden var i live og bosatt i England.<sup>3</sup> Nyutgivelsen førte til at romanen og Mirrlees opplevde en nyvunnet popularitet (Boyde 2009: 29). *Lud-in-the-Mist* er en roman som tar opp i seg både det modernistiske prosjektets rasjonalitet, synkretisme og intertekstualitet, samt romantikkens inderlighet, lengsel og emosjonalitet. Alt dette i form av en reiseskildring og detektivfortelling som i løpet av handlingens gang preges av å helle mot å være både en pastoral, en komedie, en tragedie og

---

<sup>3</sup> Som en følge av at Ballantine Books' nyutgivelse av romanen var uautorisert har det å velge utgave og utgivelse av primærmaterialet vært utfordrende. I prosessen har jeg lest tre utgaver av romanen: Prologue Books' 2013-utgivelse, Gollacz 2013-utgivelse og Ballantine Books' 1977-utgivelse. Her er det med andre ord snakk om utgivelser fra både britiske og amerikanske utgivere. Alle tre utgivelsene har dessverre vært preget av en del feil og mangler. Jeg har valgt å bruke Ballantine Books' utgivelse som primærmateriale fordi det er denne utgiveren som utgav romanen på nytt i 1970. 1977-utgaven er andre opplag av denne utgivelsen. Det er også i denne utgaven jeg har funnet færrest feil. Dersom det er en feil i noen av sitatene jeg gjengir i oppgaven vil det være markert.

allegori. Connor retter oppmerksomheten mot hvordan Mirrlees i *Lud-in-the-Mist* til en viss grad tar avstand fra modernismens realisme og gir rom til den romantiske renessansen:

Mirrlees would find her antidote to the continental modernism she cites in *Paris* in a mixture of Harrison's ritualism and Catholic existentialism. These are the discourses that underwrite her last and most accomplished work of fiction, the fantasy novel *Lud-in-the-Mist* (1926). The topical realism and elite-cultural cosmopolitanism of *Paris* give way in *Lud* to the homely allegory of a national culture restored through ritual practice to social and spiritual health. (2014: 180)

Her kommenterer Connor på hvordan romanen til slutt legger til rette for en harmonisk sammenstilling og balanse mellom elite- og nasjonalkulturen. Sammenstillingen sørger for at to tilsynelatende motstridende og opposisjonelle tendenser i litteraturen kobles sammen: modernismen og fantasy-litteraturen. Romanen er imidlertid ikke entydig og jeg er derfor kun delvis enig med Connors påstand. Til tross for sammenstillingen av det modernistiske elitesamfunnet og det mer tradisjonalistiske, landlige samfunnet en gjerne forbinder med fantasy-litteraturen, fungerer også det magiske og overnaturlige som et uhyggelig element i et ellers borgerlig hegemoni.

Hva gjelder tidligere forskning har interessen for Mirrlees' forfatterskap hovedsakelig rettet seg mot hennes mer åpenbart modernistiske dikt «Paris». Richard Wagenknecht påpeker dette eksplisitt ved å omtale *Lud-in-the-Mist* som et ikke anerkjent mesterverk i artikkelen «The Little Prince Rides the White Deer: Fantasy and Symbolism in Recent Literature» fra 1946: «Hope Mirrlees' unappreciated masterpiece, *Lud-in-the-Mist*, apparently fell dead from the press in 1927» (1946: 433). Nyutgivelsen av romanen i 1970 resulterte derimot i en økt interesse for den. På 2000-tallet har Julia Briggs og Sandeep Parmar sørget for at Mirrlees ikke forblir en glemt, modernistisk dikter. Briggs inkluderte, som vi tidligere har sett, en artikkel om «Paris», Mirrlees og Woolf i *Rereading Virginia Woolf* (2006), mens Parmar samlet og utgav hennes til da upubliserte poesi i antologien *Collected Poems* (2011). Interessen for Mirrlees' forfatterskap har hovedsakelig tatt utgangspunkt i hennes poesi og ekstravagante liv. I 2008 omtaler imidlertid historiker og science fiction- og fantasy-teoretikeren Farah Mendlesohn *Lud-in-the-Mist* i sin bok *Rhetorics of Fantasy*. Her åpner hun kapittelet «Liminal fantasy» med en analyse av Mirrlees' bruk av nøling i romanen og hvordan leseren plasseres ironisk i forhold til protagonisten. Dette danner grunnlaget for hennes argumentasjon for å plassere *Lud-in-the-Mist* i kategorien *liminal fantasy*.



## Setting og handling

I *Lud-in-the-Mist* skildres et samfunn preget av et motsetningsforhold som stadig er tilstedeværende i romanens handlingsgang og setting. Settingen og miljøskildringene viser stadig til en forestilt engelsk nasjonalidyll, men gjør dette vekselvis ironisk eller bekreftende. Handlingen finner sted i byen Lud-in-the-Mist, hovedstaden i landet Dorimare. Her lever innbyggerne et overfladisk liv preget av handelsvirksomhet i et samfunn som bygger på en borgerlig ideologi. Denne storbyen står i motsetning til de mer landlige områdene den omringes av og i særlig stor grad det området som befinner seg vest for byen. På denne måten konstrueres motsetningsforholdet mellom det hedenske, landlige og det kapitalistiske, urbane i romanen. På den andre siden av Debatable Hills finner vi Fairyland, et område ingen *luddite* noen sinne har reist til for så å returnere.<sup>4</sup> Lud-in-the-Mists forhold til Fairyland er anspent som følge av en revolusjon som fant sted omlag 200 år før romanens handling begynner. Revolusjonen resulterte i at daværende øverste leder, Duke Aubrey, ble avsatt og forvist til Fairyland. Sammen med han forsvant også alt annet som kan knyttes opp mot det mytiske og mystiske landet. Det ble bestemt at fra da av var alt med tilknytning til Fairyland strengt forbudt og tabubelagt. Faktisk så til de grader tabu at det som tilhører Fairyland ikke en gang kan benevnes ved sitt rette navn. Faktum var at på tross av forbudet opplevde byen tidvis at det magiske reaktualiserte seg slik at innbyggerne igjen måtte ta stilling til det.

Her oppstår romanens andre motsetningsforhold, forholdet mellom det forestilte og det virkelige. I lys av å være en moderne handelsby er innbyggerne og senatorene i byen sterkt tilknyttet lovverket. Til en viss grad er det slik at loven er det virkeligste og mest handlingskraftige som finnes i innbyggernes hverdag. Her oppstår det imidlertid en dissonans mellom leserens og innbyggerne i *Lud-in-the-Mists* forståelse av det virkelige. Selv om de er fullstendig avhengige av loven og stoler fullt og helt på den, er *ludditene* overbevist om at den delvis er en form for illusjon. Fairyland, på den andre siden, er virkelig nok til å fornektes og gjøres tabu, hvilket Mendlesohn påpeker i sin analyse av romanen (Mendlesohn 2008: 186).

Romanens handling dreier seg om familien Chanticleer. Familien består av Master Nathaniel, fortellingens mest sentrale protagonist, hans sønn Ranulph, datter Prunella og hans kone Dame Marigold. I tillegg er Nathaniel byens øverste leder. I byen er dette en stilling som tas svært seriøst og alvorlig, blant annet i den forstand at en valgt leder aldri kan bli avsatt og må beholde sin posisjon livet ut. Lederen kan heller aldri bevege seg utenfor byens grenser.

---

<sup>4</sup> Ved å omtale innbyggerne i byen som *luddites* referer Mirrlees til virkelige historiske hendelser. Jeg kommer tilbake til dette i underkapittelet «Allusjoner og intertekstuelle referanser».

Både Nathaniel og Ranulph lider av en lengsel mot Fairyland. For Nathaniel oppstod lengselen da han i barndommen hører det som i romanen omtales som *the Note*.<sup>5</sup> *The Note* har et stort og omfattende meningsinnhold, hvilket jeg vil komme tilbake til senere ettersom den fungerer som romanens mest modernistiske trekk. Hovedsakelig representerer *the Note* en lengsel mot de delene av livet som knyttes til Fairyland. Som barn snakker Ranulph om elementer som knyttes til Fairyland, men lærer seg etter hvert som han blir eldre at dette er tabu. Derfor slutter han å snakke om det. Dette endrer seg imidlertid den dagen han får i seg *fairy fruit*.<sup>6</sup> Da klarer han ikke lenger å holde tilbake og avslører ovenfor Nathaniel at han kjenner på en lengsel og at han er fristet til å rømme til Fairyland. Både Nathaniel og Ranulph har også begge hver sin hjelper og følgesvenn. Nathaniel tar med seg barndomsvennen Master Ambrose i sitt detektivarbeid, mens Ranulph får følge av den litt eldre Luke Hempen, familiens gartner. Fortellingens antagonist er den mystiske doktoren Endymion Leer. Innbyggerne i Lud-in-the-Mist ville lagt sine liv i hans hender og stoler fullt og helt på han, men leseren forstår stadig at det er noe som ikke stemmer ved denne personen. Også byens barn føler en usikkerhet knyttet til Endymion Leers person.

Etter at byen, landet, dets foreliggende og historie, samt personene, har blitt presentert, setter handlingen fart. Handlingen fordeler seg i to handlingstråder. Den ene tar for seg Ranulph og Nathaniels problematikk i forhold til å måtte leve et liv hvor to sinnstilstander stadig drar dem i hver sin retning. Det handler stort sett om at det å leve i Lud-in-the-Mist, men samtidig lengte til Fairyland er tilnærmet umulig. De håndterer problemene sine på ulike måter. For Nathaniel knyttes lengselen seg til en melankoli og en redsel for at det som oppleves som trygt skal forsvinne. Dette fører til at han delvis lever i en forestilt verden og unnlater å undersøke sitt indre sjeleliv. Ranulph er kun et barn og har ikke evnen til å skjule lengselen på samme måte som sin far. Han er også mindre redd og oppsøker tilsynelatende tilfeldigvis områder hvor Fairyland er nære. Til slutt rømmer han over grensen og inn i det ukjente landet. Den andre handlingstråden tar for seg Nathaniels ønske om å oppklare et av byens gamle mysterier. En mann ved navn Jeremiah Gibberty omkom og hans kone ble stilt for retten og anklaget for å ha forgiftet han. Hun ble frikjent, men ikke alle er overbevist om at dommen var riktig. Nåværende Widow Gibberty lever et fritt liv i en av de mindre byene i

---

<sup>5</sup> *The Note* er et uoversettelig begrep. I teksten beholder jeg derfor det engelske begrepet og kursiverer det når det brukes utenfor sitater.

<sup>6</sup> *Fairy fruit* er på samme måte som *the Note* et uoversettelig begrep og vil derfor også markeres med kursiv i teksten. Begrepet *fairy fruit* er hentet fra eventyrtradisjonen og bidrar til å vise hvordan Mirrlees' roman er tilknyttet denne. Ved å oversette begrepet til norsk vil et sentralt aspekt ved begrepets meningsinnhold forsvinne, samt dets dirkede tilknytning til eventyrtradisjonen.

Dorimare, Swan-on-the-Dapple. Nathaniels detektivarbeid fører til at det blir klart at det var Endymion Leer og Widow Gibberty som sammen tok livet av Jeremiah på grunn av deres gjensidige kjærlighet som han stod i veien for. Samtidig som mordgåten løses, avsløres det også hvordan disse to sammen har smuglet *fairy fruit* inn i Lud-in-the-Mist. De to blir stilt for retten og dømt til døden ved henging.

Disse to handlingstrådende bidrar til å dele romanen inn i to poler som står i opposisjon til hverandre. Polene representerer motsetningsparene barn og voksen, samt det overordnede motsetningsparet det forestilte og det virkelige som danner romanens spenningspunkt. Motsetningene representeres også av henholdsvis Fairyland og Dorimare, samt av de to elvene Dapple og Dawl – som begge går igjennom hovedstaden Lud-in-the-Mist. Av denne grunn er det nødvendig allerede nå å redegjøre for hvordan disse to forholder seg til hverandre. I romanens begynnelse blir det tydelig hvordan disse nabolandene tidligere hadde et nært samarbeid, den gangen Dorimare hadde vært et hertugdømme snarere enn et borgerlig handelssamfunn. Problemene begynte da det oppstod en voksende middelklasse som gjorde opprør mot den privilegerte adelen. Slik er settingen i Dorimare etter revolusjonen et sekulært og borgerlig samfunn (representert ved Dawl), hvorav alt som tilhører det overnaturlige har blitt forvist til Fairyland (representert ved Dapple):

The Dawl was the biggest river of Dorimare, and it became so broad at Lud-in-the-Mist as to give that town, twenty miles inland though it was, all the advantages of a port [...]. The Dapple, however, which had its source in Fairyland [...], was a humble little stream, and played no part in the commercial life of the town. (9)

Det er imidlertid slik at det magiske og det overnaturlige stadig, og på ulike måter, fremdeles er tilstedeværende i Dorimare. Dette bringes til leserens oppmerksomhet ved at fortelleren understreker hvordan en gammel maksime preger landet: «*The Dapple flows into the Dawl*» (9). Denne grunnsetningen danner grunnlaget for hele romanens handlingsforløp. Parene som tilsynelatende er motsetninger av hverandre, hvor den ene representerer det overnaturlige og den andre representerer det rasjonelle, flettes inn i hverandre. Den ene kan ikke eksistere uten den andre, på samme måte som Dapple alltid vil være en del av Dawl. Dorimare og Fairyland er adskilt fra hverandre ved et område som omtales som Debatable Hills og Elfin Marches: «Between the two countries stood the barrier of the Debatable Hills, the foothills of which were called the Elfin Marches, and were fraught, tradition said, with every kind of danger, both physical and moral» (19). I begge disse områdenes navn ligger det noe uklart og utydelig, noe som antyder at grensene mellom det virkelige og det forestilte viskes ut og blir tvetydige.

Leseren får i løpet av romanen følge Nathaniel på en reise gjennom disse områdene og på vei mot Fairyland. Debatable Hills og Elfin Marches skildres nettopp slik, grensene mellom virkeligheten og det forestilte viskes ut, det er uklart når Nathaniel ikke lenger befinner seg i Dorimare. Opplevelsene hans i Elfin Marches beskrives som drømmeaktige. Allikevel får leseren en viss innsikt i hvordan området, dette universet innad i det allerede fiktive universet, er konstruert. Dette gjelder derimot ikke Fairyland. Leseren får ikke følge Nathaniel inn hit og universet forblir et mysterium. Det eneste innblikket i Fairyland leseren får er en øyeblikks klarhet manet frem av Duke Aubrey like før Nathaniel entrer Fairyland:

At these words the uplands became bathed in a gentle light and proved to be fair and fertile – the perpetual seat of Spring; for there were vivid green patches of young corn, and pillars of pink and white smoke, which were fruit trees in blossom, and pillars of blue blossom, which was the smoke of distant hamlets, and a vast meadow of cornflowers and daisies, which was the great inland sea of Faerie. And everything – ships, spires, houses – was small and bright and delicate, yet real. (254)

Slik bidrar både romanens setting og handling til å tydeliggjøre spenningspunkt som ligger i krysningen mellom det virkelige og det forestilte. Hver av disse motpolene representeres av motsetninger i teksten. Det overnaturlige sørger stadig for å skape en uhyggelig stemning i det sekulære og moderne samfunnet, men på tross av at det stadig knyttes til kriminalitet og det ulovlige avsluttes romanen med at magien igjen får entre Lud-in-the-Mist. Slik viser det seg til slutt at Endymion Leer hadde rett: Det er til det beste for alle om byen ikke fordømmer Fairyland, men at de to – det rasjonelle og det overnaturlige, Dorimare og Fairyland – kan sameksistere.

### ***Lud-in-the-Mist*: En roman som oppløser motsetningsforhold?**

Det er mulig å antyde et motsetningsforhold mellom den modernistiske litteraturen og fantasy-litteraturen, men å påstå at de to er absolutte motsetninger og gjensidig ekskluderende er til en viss grad essensialistisk. Det er nødvendigvis også mulig å se likheter mellom disse dem og finne verker som tar opp i seg både det modernistiske og det som gjerne knyttes til det fantastiske. Mye fantasy-litteratur tar i bruk modernistiske virkemidler og det finnes modernistisk litteratur som omhandler det som tilsynelatende er overnaturlig og magisk. Allikevel er det et skille her. Dette skillet utmerker seg i størst grad i separasjonen av såkalt høy og lav litteratur, selv om heller ikke dette skillet er absolutt. For eksempel vil både Aldous Huxleys *Brave New World* og George Orwells *1984*, samt Franz Kafkas og Jorge Luis

Borges forfatterskap regnes som kanonisert høylytteratur på tross av at det også spiller på det overnaturlige. Her er det imidlertid mulig å skimte et skille mellom *high fantasy* og *low fantasy*, også omtalt som henholdsvis sjanger-fantasy og litterær fantasy. I litterær fantasy, som Kafkas *Die Verwandlung (Forvandlingen)*, vil det overnaturlige ikke bli forsøkt forklart og hovedsakelig ha en underliggjørende effekt, i motsetning til i sjanger-fantasy, som Tolkiens *The Lord of the Rings*, hvor det overnaturlige får en magisk forklaring. Litterær fantasy har en tendens til å bli forstått som modernistisk, mens sjanger-fantasy heller leses allegorisk.

Mirrlees' *Lud-in-the-Mist* befinner seg i krysningspunktet mellom disse to. Her møter leseren et univers som uten tvil er overnaturlig fordi visse elementer tilhører Fairyland og gis en magisk forklaring knyttet til folketro og tradisjonelle forestillinger. Andre elementer, som *the Note*, får derimot ikke en slik forklaring og fungerer snarere som et modernistisk virkemiddel enn som en overnaturlig inngripen. Dessuten problematiseres sosiale utfordringer en gjerne forbinder med modernistisk litteratur i romanen, for eksempel ved at det introverte, innoverskuende, selvvurderende og selvkritiske subjektet framstilles. Alt dette settes hos Mirrlees til et fantasy-univers. Dette åpner for en undersøkelse av det modernistiske i Mirrlees' fantasy-roman i forbindelse med hvorvidt det kan sies at romanen til en viss grad oppløser motsetningsforholdet mellom modernistisk litteratur og fantasy-litteratur.

Det er imidlertid ikke slik at det overnaturlige tilbyr en idyllisk løsning på romanens konflikt. I løpet av romanens handlingsgang oppleves det overnaturlige som et uhyggelig element i de fiktive personenes hverdag. I utgangspunktet vil ikke det uhyggelige kunne opptre i en roman som bygger på fantasy-litteraturen og eventyrsjangerens tradisjoner nettopp fordi det uhyggelige avhenger av at det fiktive universet benytter seg av vår virkelige verdens logiske prinsipper. I «Das Unheimliche» formulerer Sigmund Freud forholdet mellom det uhyggelige og eventyret slik: «Indeed, the fairy tale is quite openly committed to the animistic view that thoughts and wishes are all-powerful, but I cannot cite one genuine fairy tale in which anything uncanny occurs» (2003: 153). Allikevel formidler Mirrlees' roman det uhyggelige og jeg vil se nærmere på hvordan det kan ha sammenheng med romanens *liminalitet*. Med andre ord er det tilsynelatende en sammenheng mellom det liminale og det uhyggelige. Det gis rom for det uhyggelige som følge av at teksten bygger på en tvil i forhold til hva som er virkelig og hva som ikke er det.

Sentralt både for oppløsningen av motsetningsforholdet mellom den modernistiske litteraturen og fantasy-litteraturen, samt forstyrrelsen og utydeliggjøringen av forholdet mellom det virkelige og det uvirkelige, det naturlige og det overnaturlige, er barnet og det

barnlige. Romanens handling og tematikk bygger på et paradoksalt forhold mellom det konvensjonelle og det barnlige. Dette i form av at romanen delvis latterliggjør de konvensjonelle menneskenes barnslighet samtidig som det er det barnlige som til slutt oppløser samfunnets konvensjoner. Med dette som utgangspunkt vil jeg gjøre en lesning av Mirrlees' modernistiske fantasy-roman *Lud-in-the-Mist* med hensikt om å vurdere hvorvidt romanen oppløser motsetningsforholdet mellom den modernistiske litteraturen og fantasy-litteraturen, samt se på hvordan det uhyggelige kan oppstå i en tekst som baserer seg på en annen virkelighetsoppfatning enn vår moderne forståelse av det virkelige.

Mirrlees' bruk eventyrsjangerens konvensjoner knytter også romanen opp mot det den romantiske perioden hvor kunsteventyret som en særlig litterær og konstruert form for eventyr egnet seg godt for å formidle romantikkens idealer (Tully 2000: x). I romantikken rettet man seg mot det barnlige, barndommen og barnets naturnære tilstand. Denne ideen viser seg også i Mirrlees' roman hvor det barnlige knyttes opp mot Fairyland. Barnets blikk bidrar også til å styrke den tvetydige fremstillingen av virkeligheten, samtidig som romanens paradoks dannes rundt det barnlige. Av disse grunnene vil jeg undersøke hvordan barnet, det barnlige og barndommen fungerer i Mirrlees' roman.

### **Teoretisk og metodisk utgangspunkt**

Som vi har sett er det grunnleggende forskjeller mellom modernistisk og fantastisk litteratur, særlig den fantastiske litteraturen som går under betegnelsen fantasy-litteratur. I utgangspunktet er det tekstens tilknytning til det hverdagslige, det naturlige og ikke minst til det virkelige som utgjør denne grunnleggende forskjellen. Fantastiske tekster bryter med leserens gitte forståelse av den virkeligheten hun omgir seg med i sin hverdag. I hverdagen er ikke vår virkelighetsoppfatning noe vi stadig problematiserer og stiller spørsmål ved. Vår subjektive opplevelse av verden er vår virkelighet. Hvorvidt den skiller seg fra andre menneskers virkelighet er umulig for oss å si noe om. Den fantastiske litteraturen evner å problematisere subjektets oppfatning og opplevelse av virkeligheten og kan belyse hvordan den ikke nødvendigvis må være absolutt og entydig.

I den litteraturvitenskapelige diskursen blir det tydelig hvordan fiksjon kan problematisere forholdet mellom virkelighet og ikke-virkelighet eller uvirkelige. Åsfrid Svensen påpeker i *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur* (1991) hvordan dette var en sentral del av den litteraturvitenskapelige debatten på 1980-tallet og hvordan man begynte å forstå tekster i forhold til andre tekster, snarere enn i forhold til

virkeligheten (1991: 304). Slik kan det argumenteres for at all fiksjon tar avstand fra virkeligheten som eksisterer utenfor den litterære verdenen.

I forhold til min undersøkelse av det virkelige og det uvirkelige i Mirrlees' roman er det relevant å trekke inn forskjellen mellom fantastisk litteratur som utgir seg for å ta utgangspunkt i det overnaturlige, og den fantastiske litteraturen som tilsynelatende forholder seg til hverdagen og hvor det overnaturlige er knyttet til en usikkerhet og en form for tvil. Fantastisk litteratur som utnytter tvilen i forhold til hva som er virkelig baserer seg ofte på en usynliggjøring av det fantastiske i form av en oppløsning av indre og ytre opplevelser av virkeligheten, med andre ord en oppløsning av forholdet mellom menneskets psyke og dets omgivelser (1991: 323–322). Denne måten å inkludere det overnaturlige på går overens med den modernistiske litteraturen hvor virkeligheten skildres fragmentert og uforståelig, og er en gjengivelse av subjektets indre liv. Slik sett kunne Mirrlees' roman i all enkelthet blitt regnet som en fantastisk, modernistisk roman. Dette er derimot ikke tilfellet.

Grunnen til at *Lud-in-the-Mist* skiller seg fra de fantastiske, modernistiske tekstene er at Mirrlees nettopp *ikke* skjuler det overnaturlige. Dette er typisk trekk ved *high fantasy* hvor «handlinga foregår i en sekundær verden, ikke i vår kjente, hverdagslige virkelighet» (1991: 345) og hvor det overnaturlige får en magisk forklaring. *High fantasy* står i opposisjon til *low fantasy* hvor handlingen finner sted i det Svensen omtaler som *hverdagsvirkeligheten* hvor det overnaturlige som inntreffer ikke blir forklart (1991: 347). Det vil være forenklen å konkludere med at Mirrlees' roman er *high fantasy* på grunn av at handlingen her finner sted i et sekundærunivers hvor det overnaturlige forklares magisk i og med at det i dette universet også finnes elementer som ikke får en magisk forklaring (*the Note*).

I romanen skapes det forvirring i forhold til hvilken virkelighet som er virkelig og hvilken som ikke er det. Forvirringen knyttes til Mirrlees' bruk av forestillinger hentet fra folketroen. Svensen omtaler denne typen fantastisk litteratur som mytisk-eventyrlige fortellinger som i stor grad bygger på nedarvede tradisjoner (1991: 327). I denne typen litteratur kan man snakke om en form for parallellverden heller enn en sekundærverden. Disse skiller seg fra hverandre ved at «parallellverdenene har mindre avstand til primærvirkeligheten, og handling og personer kan lettere bevege seg fram og tilbake» (1991: 328). I Mirrlees' roman fungerer Fairyland som en slik parallellverden innad i en sekundærverden. I visse folketradisjoner sett regnes Fairyland for å være en slik parallellverden i forhold til vår virkelige og ikke-fiktive verden. Ved å benytte seg av forestillinger knyttet til folketroen forstyrres leserens inntrykk av utgangspunktets virkelighet. På den ene siden virker romanens å ta utgangspunkt i et sekundærunivers hvor forklaringen på

det magiske er at det tilhører det fiktive universet Fairyland. På den andre siden er ikke dette universet typisk fantastisk litteratur fordi det er relativt moderne og fordi forestillinger om Fairyland som et parallellunivers til vårt primærunivers i den keltiske kulturen delvis oppleves som reelle.

Mitt teoretiske utgangspunkt for undersøkelsen av denne usikkerheten knyttet til hva som er virkelig og hva som ikke er det finner jeg hos Farah Mendlesohn. I boken *Rhetorics of Fantasy* (2008) blir Mirrlees' *Lud-in-the-Mist* regnes som sentral i kategorien liminal fantasy. Kategorien bygger nettopp på dette forholdet og hvordan det som er virkelig og det som ikke er det oppleves ulikt av leseren og tekstens protagonist. Hennes kategorisering av romanen baserer seg på *equipoise*, en forståelse av Tzvetan Todorovs *hesitation* slik det presenteres i *Introduction à la littérature fantastique* (i engelsk oversettelse, *The Fantastic*) (1970). Derfor vil også Todorovs teori ligge til grunn for min argumentasjon.

Utover teori som tar for seg hvordan det fantastiske oppstår og fungerer vil jeg gjøre en hermeneutisk lesning av Katharine Briggs' undersøkelse av den britiske, særlig keltiske, folketroens tradisjoner knyttet til eventyrene i *A Dictionary of Fairies* (1976), samt supplere med Walter Evans Wentz' vitenskapelige og tematiske undersøkelse av den keltiske folketroen i *The Fairy-Faith in Celtic Countries* (1911). Jeg vil på samme måte gjøre en hermeneutisk lesning av Freuds «Das Unheimliche» (i engelsk oversettelse, «The Uncanny») (1919) og se på hvordan det uhyggelige kan opptre i fantastikken og da særlig den underkategorien som av Svensen omtales om mytisk-eventyrlige fortellinger, men som også kan sies å være en form for moderne kunsteventyr.

I og med at *Lud-in-the-Mist* ikke utelukkende kan sies å være en del av den modernistiske fantastikken vil jeg foreta meg en sammenliknende stilistisk og motivisk analyse av modernismen og postmodernismen som litterære og kulturelle epoker. Her vil jeg følge Brian McHales argumentasjon slik den presenteres i *Postmodernist Fiction* (1986) og forstå de to epokene i forhold til hvordan tekster kan sies å være modernistiske eller postmodernistiske ut i fra deres dominant. Den motivisk, stilistiske analysen av modernismen baserer seg på Erich Auerbachs *Mimesis* (i norsk oversettelse) (1946). Analysen av det postmodernistiske vil inkludere en lesning av Michel Foucaults «Des espaces autres» (i engelsk oversettelse «Of Other Places») (1984) fordi postmodernistisk litteratur, i likhet med fantastisk litteratur, problematiserer et behov for et fornyet tid- og stedsbegrep. Barnet og det barnlige som motiv bidrar til å knytte modernistisk litteratur og fantasy-litteratur sammen og vil derfor fungere som bindeledd mellom de to delene også her.



## Kapittel 2

### **Modernisme: fragmentarisk tvil og den subjektive erfaring**

Hope Mirrlees' øvrige forfatterskap indikerer at hun var en del av den modernistiske bevegelsen. Hennes eneste fantasy-roman, *Lud-in-the-Mist*, skiller seg i den forstand fra resten av hennes litterære verk. Romanen er knyttet til det tradisjonelle og bygger på eventyrtradisjonen, en tradisjon som snarere forbindes med romantikken, enn med modernismen. Med dette som utgangspunkt er det nærliggende å se nærmere på forholdet mellom det modernistiske og det tradisjonalistiske slik de to møtes i Mirrlees' *Lud-in-the-Mist*. I følgende kapittel vil jeg derfor redegjøre for modernismen som litterær periode, samt drøfte romanens stilistiske, motiviske og tematiske tilknytning til perioden, for deretter å redegjøre for overgangen mellom modernisme og postmodernisme.

Modernismen omfatter i Europa årene omkring århundreskiftet fra 1800- til 1900-tallet og videre inn i mellomkrigstiden. Å kalle perioden for modernisme kan i seg selv by på utfordringer og til tider være problematisk ettersom vår forståelse av hva som er moderne er relativ, dynamisk og i takt med verdens utvikling og fremgang. Periodens navn må blant annet ikke forveksles med modernitet, som derimot brukes som tiden mennesket har levd i det vi i dag vil omtale som et moderne samfunn, med andre ord omtrent fra og med 1500-tallet. Modernismen omtaler imidlertid en retning innenfor kunsten, litteraturen og estetikken. Fra et historisk og kontekstuellet perspektiv må det antas at de store samfunnsrelaterte forandringene mennesket stod overfor på denne tiden og utviklingen samfunnet gjennomgikk som følge av dette, førte til at det oppstod et nytt verdenssyn. Ødeleggelsene som fulgte den første verdenskrigen bidro også til at Europa ble forandret. Krigen gikk utover europeerne på et personlig og individuelt nivå ettersom store deler av befolkningen i alle europeiske land ble påvirket av den. Særlig godt kjente Storbritannia på forandringene århundreskiftet førte med seg. Landet mistet store deler av sin imperialistiske makt, men opplevde samtidig å bli toneangivende i det kulturelle miljøet i Europa (Hertel 1992: 129). Disse historiske og samfunnsrelaterte forandringene vil ikke i stor grad prege min analyse av Mirrlees' roman, men det er nødvendig å avdekke periodens historiske bakteppe i og med at kunsten og litteraturen ikke eksisterer uavhengig av omverdenen, men snarere i dialog med og som en reaksjon på den.

Modernismen som litterær periode er derimot relevant i forhold til romanens tematikk og stil, og Mirrlees' valg av motiver, samt bruk av narratologiske virkemidler. Tematisk

omhandler litteraturen i modernismen i større grad det individuelle og personlige, heller enn de store historiske og samfunnsrelaterte hendelsene. Forfatterne vektla den menneskelige erfaringen, vårt indre liv og fortellingene tok utgangspunkt i de mindre og tilsynelatende mer ubetydelige og hverdagslige hendelsene. Erich Auerbach omtaler dette skiftet i sitt anerkjente verk *Mimesis*, første gang publisert i 1946, som en tillitsforskyvning. I modernismen går man bort i fra å skildre de store hendelsene og samfunnsrelaterte vendepunktene fordi man ikke lenger har tillitt til at disse store hendelsene kan si noe om det virkelige livet: «På den andre siden har man full tiltro til at et hvilket som helst lite fragment av livet når som helst kan gi et totalbilde av dette livet» (Auerbach 2005: 566). Slik beskriver Auerbach hvordan det ble rom for den individuelle erfaringen, det menneskelige indre og hverdagens små hendelser i den europeiske mellomkrigslitteraturen. Modernismen beveger seg med dette bort fra både romantikkens lengsel mot det mørke og overnaturlige, samt realismens ønske om å skildre samfunnets realiteter og henimot en ny forståelse av den subjektive erfaringen og en problematisering av den objektive virkeligheten i forhold til den subjektive. I tråd med hvordan modernismen utviklet seg tematisk med ønsket om å skildre den personlige, indre erfaringen, har de modernistiske forfatterne også et ønske om å formidle sin annerledeshet. Det oppstod med dette et ønske om å skille seg fra massekulturen og samtidig ta i bruk det fragmenterte, utilgjengelige, uleselige og underliggjorte på et stilistisk nivå. Virginia Woolf var sammen med den berømte Bloomsbury-gruppens øvrige medlemmer foregangskvinne for denne distanseringen fra massene og det allmenne. Hennes mer teoretiske essays om modernismens prosjekt regnes derfor i dag for å være toneangivende for modernismen som litterære periode.

«The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent or engraved with the sharpness of steel» (Woolf 1948: 189). Slik formulerer Woolf hvordan de modernistiske forfatterne anså menneskets subjektive oppfatning av virkeligheten. Essayet «Modern Fiction», publisert i *The Common Reader* i 1925, siteres ofte i sammenheng med det modernistiske prosjektet fordi Woolf her fanger opp hvordan forfatteren må kunne være fri til å ta i bruk de flyktige, og noen ganger svært klare, inntrykkene slik de ukontrollert kommer fra omverdenen i sine tekster. Hun skriver her at forfatteren må kunne ta høyde for muligheten for at «the moment of importance came not here but there» (1948: 189). Videre påpeker Woolf hvordan forfatteren er nødt til å stå fritt til å kunne skrive om hva han måtte ønske og på den måten han finner det mest givende:

[...] if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. (1948: 189)

Bare slik kan den virkelige verdenen og livet slik det faktisk er komme til uttrykk i litteraturen. På denne måten kan modernismen forstås som en bevisst reaksjon på fortidens tendenser og de samfunnsmessige konvensjonene. Utgangspunktet er å finne i ideen om at menneskesinnet stadig tar til seg nye inntrykk og hvordan disse aldri er statiske og kan oppstå når som helst. Dette fører til at de mest trivielle ting kan vise seg å være like meningsbærende og innholdsrike som de mest fantastiske og sensasjonelle øyeblikkene livet byr på. James Joyces' *Ulysses*, som utkom i 1922, står for ettertiden tilbake som en ekstrem utførelse av dette litterære prinsippet hvor plotet må vike for fremstillingen av det virkelige livet, som jo er plotløst og preget av hverdagens trivielle tilfeldigheter. I visse former for modernisme etterfølges ønsket om å finne mening i de mest hverdagslige hendelser så langt at en søker det fantastiske og magiske. Som professor og forfatter Morris Beja påpeker i boken *Epiphany in the Modern Novel* i 1971 har forfattere lenge før modernismen beskrevet det nærmest overnaturlige ved plutselig innsikt, men med James Joyce sekulariseres og overføres det i utgangspunktet religiøse begrepet *epifani* til litteraturen (Beja 1971: 13). Her omtales epifani som en sentral del av den modernistiske litterære perioden. Epifani-begrepet skildrer en persons opplevelse av plutselig innsikt generert av en ellers triviell hendelse. Innsikten må imidlertid ikke forveksles med anagnorisis som også brukes om en plutselig innsikt, men som forutsetter at innsikten er rasjonelt tilknyttet hendelsen. Epifani brukes om en innsikt av spirituell karakter som fremprovoseres av en trivialitet. Beja definerer epifani som: «a sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind – the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it» (1971: 18). Slik problematiseres forholdet mellom det trivielle og det overnaturlige i modernismen ved at forfattere som Joyce og Woolf vektlegger de trivielle og hverdagslige hendelsene i sine verker, men tidvis gir dem et overnaturlig preg i form av at en enkelt, tilsynelatende tilfeldig hendelse kan vekke en form for spirituell innsikt.

Her ser vi hvordan overgangen mellom det trivielle og det overnaturlige, magiske, kan skje plutselig. Vi ser også hvordan det magiske har fungert i modernistisk litteratur. Med dette som utgangspunkt følger en undersøkelse av det modernistiske i Mirrlees' roman. I hvor stor grad kan også denne romanen sies å være modernistisk?

### Allusjoner og intertekstuelle referanser

Som Connor påpeker fremstår Mirrlees' forfatterskap på mange måter som syntetisk. Dette gjelder særlig hennes mest åpenbart modernistiske verker som er en blanding og sammensetning av et utvalg av diskurser og ideologier (2014: 178). Også *Lud-in-the-Mist* bærer preg av denne syntetiske skrivemåten og er full av intertekstuelle og historiske referanser hentet fra den keltiske folketradisjonen, samt allusjoner til et bredt spekter av andre litterære verk. Som vi har sett siterer Mirrlees allerede i romanens epigraf Jane Harrison's *Prolegomena to the Study of Greek Religion* utgitt i 1903. Harrison skriver her om den greske religionen og dennes tilhørende ritualer, hvilket Harrison mener at har forblitt neglisjert i England. Hun argumenterer for at gudedyrkelse må sees i sammenheng med religionens ritualer: «What a people *does* in relation to its gods must always be one clue, and perhaps the safest, to what it *thinks*» (1903: vii). Denne ideen har Mirrlees videreført i sin roman. På tross av at innbyggerne i Dorimare ignorerer Fairylands eksistens og har fortrenget sine forfedres tradisjoner og kunnskap, holder de fast ved visse ritualer. Innbyggerne er ikke bevisst over at deres egne handlinger er tilknyttet Fairyland, men de holder allikevel fast ved dem. Dette indikerer noe om hva innbyggerne tenker. Harrison omtaler også de mytiske vesenene sirener som står «to the ancient and the modern, for the impulses in life as not yet unmoralized, imperious longings, ecstasies, whether of love or art or philosophy [...]» (1903: 206). Epigrafen viser til idégrunnlaget Mirrlees' baserer sin roman på: forholdet mellom det gamle og det moderne.

Utover dette alluderer Mirrlees til et stort antall klassiske og kanoniserte verk, blant annet i sin bruk av personnavn. Først og fremst ved at protagonisten og hans families etternavn Chanticleer er en allusjon til Geoffrey Chaucers «The Nun's Priest's Tale» i *The Canterbury Tales* som handler om hanen Chanticleer. Også Chaucers Chanticleer preges av et tilbakevendende minne: «'Madam/ Pray do not take offence – but goodness me!/ I dreamt I was in desperate jeopardy/ Just now – my heart's still fluttering with fright'» (2011: 405).

Også protagonistens fornavn, Nathaniel, er etter all sannsynlighet en allusjon til E. T. A. Hoffmanns uhyggelige og fantastiske fortelling «Der Sandmann» fra 1816. Protagonistens navn er også her Nathaniel. Det er for øvrig flere likheter mellom disse to personene, særlig i forhold til deres traumatiserte barndom, hvilket jeg kommer tilbake til senere i analysen. Som sagt omtaler Mirrlees innbyggerne av byen Lud-in-the-Mist som *luddites* og referer dermed direkte til en opprørske bevegelse som motsatte seg innovasjon og fornying av tekstilfabrikkene i England på begynnelsen av 1800-tallet. Disse opprørerne kalte seg *luddites*

etter den mytiske engelske kongen Ned Ludd: «Those who swore allegiance to Ned Ludd (or King Ludd) earned themselves the name, although precisely who he was remains a mystery» (Fox: 2002: 24). Opprørsbevegelsen oppstod i de fem områdene i England hvor industriarbeidet var størst hvor arbeidere mistet arbeidsplassen sin til teknologiske nyvinninger: «They were not true revolutionaries, not born and bred activists, but skilled workingmen – artisans rather than factory workers – who had become victims of a process that was beginning to be called progress» (2002: 26).

*Lud-in-the-Mist* har også et intertekstuell forhold til Lord Dunsays *The King of Elfland's Daughter*. Dunsays roman kom ut i Storbritannia i 1924, kun to år før Mirrlees' roman. Hans forfatterskap har hatt stor innflytelse på utviklingen av moderne fantasy-litteratur og *The King of Elfland's Daughter* har vært svært betydningsfull for fantasy-litteraturen som ble skrevet i første halvdel av 1900-tallet.<sup>7</sup> I følge forfatter og litteraturviter John Clute er romanen den første *cross-hatch*-romanen av betydning hvor vår verden og Fairie veies likt (1997: 302–303).<sup>8</sup> *Thinning* og *cross-hatching* er sentrale virkemidler i både Dunsay og Mirrlees' romaner. I romaner som benytter seg av *thinning* har det magiske forsvunnet fra det fiktive universet og handlingen går i stor grad ut på å finne tilbake til magien (1997: 942). *Cross-hatching* brukes i fantasy-fortellinger hvor handlingen er satt til mer enn en verden slik at det å bevege seg på tvers av grensene mellom disse verdenene blir sentralt i romanen (1997: 237). Det er tydelig at både Mirrlees og Lord Dunsay er en del av den samme fantasy-tradisjonen. Begge tekstene handler om et univers hvor magien har forsvunnet og må gjenfinnes.

Utover disse intertekstuelle referansene har Mirrlees i stor grad tatt i bruk elementer hentet fra eventyrsgangeren og øvrige keltiske folketradisjoner. Tematisk og motivisk viser Mirrlees' *Lud-in-the-Mist* til Christina Rossettis narrative dikt «Goblin Market» (1862). Motivisk, ved at *fairy fruit* figurerer både i diktet og i romanen, samt tematisk ettersom Mirrlees viderefører det som tar for seg fristelse, lengsel og begjær. Av søstrene i Rossettis dikt, Laura og Lizzie, er det Laura som ikke klarer la være å smake på frukten *the Goblin men* tilbyr dem, en opplevelse som forandrer hennes subjektive opplevelse av virkeligheten:

<sup>7</sup> Lord Dunsays roman ble også utgitt av Ballantine Books i 1969, i samme serie som nyutgivelsen av Mirrlees' *Lud-in-the-Mist* året etter.

<sup>8</sup> I eventyrtradisjonen omtales Fairyland i mange tilfeller som Fairie eller Faerie. Mirrlees veksler også til en viss grad mellom disse betegnelse når hun omtaler det mytiske landet som ligger vest for Dorimare. I all hovedsak vil jeg bruke betegnelsen Fairyland om dette landet. Dersom tilknyttingen til eventyrtradisjonen og de mer tradisjonelle forestillingene om landet er sentral vil jeg bruke betegnelsen Fairie dersom det er naturlig og forsterker denne koblingen mellom teksten og tradisjonen.

Talked as modest maidens should:  
 Lizzie with an open heart,  
 Laura in an absent dream,  
 One content, one sick in part;  
 One warbling for the mere bright day's delight,  
 One longing for the night (1979: 16)

Når en først har latt seg friste av Fairyland vil hverdagen ikke kunne bli den samme igjen. Denne forståelsen av tradisjonen finner vi både hos Rossetti og hos Mirrlees. Hos Rossetti fører fruktspisingen til at Laura ikke lenger kan leve et normalt liv hvor hverdagslige, trivielle oppgaver preger hverdagen. Det som tidligere ga henne glede, har nå blitt meningsløst og undergraves av lengselen mot natten og det mørke. Hos Mirrlees skildres det å spise *fairy fruit* omtrent på samme måte. I en analepse får leseren vite at for om lag tjue år siden ble landet Dorimare rammet av en tørke og mange av landets innbyggere sultet. De ga derfor etter for *fairy fruit*, hvilket resulterte i grusomme hendelser:

[...] and every day fresh rumors reached Lud-in-the-Mist [...] of madness, suicide, orgiastic dances, and wild doings under the moon. But the more they ate the more they wanted, and though they admitted that the fruit produced an agony of mind, they maintained that for one who had experienced this agony life would cease to be life without it. (17)

Her tar Mirrlees i bruk topoi fra eventyrtradisjonen samtidig som hun alluderer til Rossettis narrative dikt. I følge Connor er dette et av de mest spennende aspektene ved Mirrlees' forfatterskap, nettopp hvordan folketradisjoner og det hedenske vikles inn i samtidsaktuelle problemstillinger:

It might seem hard to find a place for fairy lore in the modern, metropolitan fabric of High Modernism, but one of the more interesting aspects of Mirrlees' oeuvre is the way it reconnects contemporary intellectual-historical and social concerns – secularization, disenchantment, the disintegration of community – to their Romanic conceptual hinterlands. (2014: 180)

Dermed er *Lud-in-the-Mist* en roman hvor både samtidsaktuelle problemstillinger, intertekstuelle referanser og ulike ideologiske tankesett kommer sammen. Slik Connor påpeker ovenfor er det ikke nødvendigvis naturlig å koble læren og kunnskapen om folketradisjoner sammen med høymodernismen, men det er nettopp hva Mirrlees gjør i denne romanen. Mirrlees var dog ikke alene om å alludere til tradisjoner i høymodernismen.

Som kjent er også T. S. Eliots verker fulle av allusjoner og intertekstuelle referanser. I sitt kritiske essay «Tradition and the Individual Talent» publisert i *The Sacred Wood* i 1920 omtaler Eliot forholdet mellom den engelskspråklige litteraturen og tradisjon. Han åpner essayet med å konstatere at tradisjon oftere figurerer i tekster i form av sitt fravær: «In English writing we seldom speak of tradition, though we occasionally apply its name in deploring its absence» (1948: 47). Eliot forstår den engelskspråklige litteraturen som forutinntatt og negativt innstilt til ordet tradisjon. Dette kommer til syne nettopp ved at man tenderer mot å anerkjenne det ved en forfatters litteratur som i størst grad skiller hans eller hennes verk fra sine forgjengere. Eliot argumenterer videre for at det derimot kan være i dialog med sine forgjengere at litteraturen kan vise seg fra sin beste og med individuelle side (1948: 48). Det er her ikke snakk om å forholde seg til den mest nylige historien, men om å ha en historisk sans og følelse for historiens samtidighet og tidløshet: «This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and temporal together, is what makes a writer traditional» (1948: 49). På tross av at Eliot her omtaler den modernistiske poesien, viser essayet også til hvordan andre skjønnlitterære tekster forholder seg til sine forgjengere.

Mirrlees' bruk av allusjoner sørger for at romanen blir syntetisk, hvilket er et trekk man gjerne forbinder med modernistisk litteratur som for eksempel T. S. Eliots «The Love Song of J. Alfred Prufrock» (1915) og «The Waste Land» (1922). I tilfellet med *Lud-in-the-Mist* fører disse allusjonene også til at hun skriver seg inn i eventyr- og fantasy-tradisjonen ved at hun referer til Rossettis «Goblin Market» og Lord Dunsays *The King of Elflands Daughter*, samt benytter seg av motiver og topoi med tilhørighet i folketroen og eventyrtradisjonen. Dessuten er Fairyland i seg selv en intertekstuell referanse i og med at det er et fiktivt land skapt av forfattere som har lagt sine fortellinger der. Landet vil dermed alltid eksistere i samsvar med de andre forestillingene som er å finne om det litterære landet Fairyland.

### **Modernistiske virkemidler**

Hvordan skal en forfatter så skildre livet slik det virkelig er; flyktig, med øyeblikk av klarhet, aldri statisk, men uendelig dynamisk? Et av de mest anerkjente og mest brukte litterære virkemidlene man finner i modernistisk litteratur er bruken av *stream of consciousness*, som ble brukt for å beskrive individets indre tanke- og bevissthetsstrøm. Tidligere nevnte Joyces' *Ulysses* og Virginia Woolfs *To the Lighthouse* er eksempler på sentrale, kanoniserte verk som

i stor grad benytter seg av denne teknikken. I Norge finner vi eksempler på bruken av denne teknikken blant annet i Hamsuns *Sult* fra slutten av 1800-tallet. En roman som setter seg fore å skildre mennesket indre sjeleliv. Ved å beskrive individets subjektive og indre tanke- og bevissthetsstrøm ønsket de modernistiske forfatterne å si noe om det virkelige livet. Dette kommer til syne i Woolfs *To the Lighthouse*. Erich Auerbach trekker frem hennes verk som et betydelig bidrag til den modernistiske tradisjon. Spesielt vektlegges det hvordan den fiktive personenes indre tankestrømmer skildres, samt hvordan romanen på et narratologisk nivå oppleves som fragmentarisk og tidvis både utilgjengelig og underliggjørende ved at Woolf her benytter seg av en fortellerinstans som stadig veksler mellom diskurser og perspektiver.

Som kjent begynner Auerbach med å sitere et lengre utdrag fra Woolfs roman, et utdrag som skildrer et kort øyeblikk hvor Mrs. Ramsay måler en strømpe mot sin sønns fot. Selve hendelsen kan ikke ta mer en noen få minutter, kanskje sekunder, men den gjenfortelles over flere sider og avbrytes stadig av Mrs. Ramsays tanker og refleksjoner rundt det hun observerer i rommet som igjen leder tankene videre mot hendelser som finner sted andre steder og til andre tider. I tillegg avbrytes målingen av strømpen med refleksjoner gjort av en ukjent fortellerstemme. Er det forfatteren eller fortelleren som taler her? Det blir aldri klart for leseren. Også Mr. Bankes får avbryte hendelsen ved at en telefonsamtale skildres og hans egne tanker om Mrs. Ramsays fremtoning og utseende kommer til uttrykk. Fortellerstemmen er sentral i Auerbachs analyse av utdraget fra Woolfs roman og det vektlegges hvordan den ikke står utenfor fortellingen, men er usikker, subjektiv og ikke allvitende. Den objektive fortelleren er så lite til stede i teksten «at noen posisjon utenfor romanen som menneskene og hendelsene i den kan iakttas fra, ikke synes å eksistere, heller ikke noen objektiv realitet, atskilt fra den virkelighet som finnes i personenes bevissthet» (Auerbach 2005: 554). Denne usikre og tvilende fortellerinstansen, på linje med bruken av det som her omtales som indre monolog, er i følge Auerbach en ny måte å fortelle på, især med tanke på hvordan den her brukes som et kunstnerisk grep med estetisk effekt (2005: 555).

Forfattere som skriver seg inn i den modernistiske tradisjonen var i mange tilfeller opptatt av nettopp litteraturens egenskaper som autonomt kunstverk. Som nevnt fremmet forfattere i modernismen et ønske om å beskrive virkeligheten slik den virkelig var. Dette er hva Woolf gjør i *To the Lighthouse*, men ikke ved å beskrive det fiktive stedet eller hendelsen fra et utenforstående fortellerperspektiv, slik man ser at det ofte gjøres i realistisk litteratur. Auerbach formulerer det slik: «Det å nærme seg en ekte, objektiv virkelighet ved hjelp av flere subjektive inntrykk mottatt av flere personer (og til forskjellig tid) er grunnleggende for den moderne teknikk vi her studerer» (2005: 556). Hensikten blir dermed å bruke det



subjektive inntrykket av virkeligheten til å formidle en objektiv virkelighetsoppfattelse som på en sannere måte beskriver virkeligheten, enten ved å benytte seg av flere fortellerinstanser og fortellerperspektiver, eller ved å gjenfortelle en subjektiv opplevelse av virkeligheten som en erindring av den (2005: 561). I denne beskrivelsen av forholdet mellom den subjektive og den objektive forståelsen av virkeligheten har Auerbach tatt utgangspunkt i T. S. Eliot begrep *objective correlative* fra essayet «Hamlet and his problems» publisert første gang i essaysamlingen *The Sacred Wood* i 1920. Her skriver Eliot at den eneste måten man kan uttrykke en følelse via kunsten er ved å finne følelsens objektive korrelat: «in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion» (1948: 100). Ved å finne disse korrelatene kan forfatteren vekke en øyeblikkelig følelse i leseren. Slik forsøker forfatterne i modernismen å forholde seg til en virkelighet som gjennomgår ekstreme forandringer. Forandringene forholder man seg til i kunsten ved å rette oppmerksomheten mot de mindre og tilsynelatende mer hverdagslige hendelsene i hverdagen for dermed å kunne si noe om livet: «I den første verdenskrigs tid og etterpå – i et labilt og katastrofesvangert Europa, fullt av overspente ideer og livsstiler – finner noen forfattere med innsikt og fininnstilte instinkter en metode som oppløser virkeligheten i tallrike og mangetydige bevissthetsavspeilinger» (Auerbach 2005: 569). Når verden blir for stor og uoversiktlig til å ta innover seg som helhet finner man i litteraturen en metode som, ved å rette oppmerksomheten mot hverdagens hendelser, de individuelle opplevelsene og subjektive erfaringene, gjør at virkeligheten og livet fremstår som håndterlig og overkommelig.

### ***The Note* som uttrykk for subjektiv erfaring**

I Mirrlees' *Lud-in-the-Mist* formidles den subjektive erfaringen via et objektivt korrelat. Protagonisten Nathaniel strever med å balansere et liv hvor det bevisste og det underbevisste erkjennelsesnivået konkurrerer om oppmerksomheten hans. Det underbevisste representeres av Fairyland gjennom en lengsel og et begjær mot det tradisjonelle, emosjonelle og overnaturlige – et ønske om å gå bort fra det borgerlige og moderne samfunnet. For å skildre denne følelsen tar Mirrlees i bruk *the Note* som et objektivt korrelat. Ved første møte får leseren inntrykk av at *the Note* kan ha en fantastisk funksjon i romanen og at den har noe overnaturlig og magisk ved seg: «For years that note was the apex for his nightly dreams [...]. It was as if the note were a living substance, and subject to the law of chemical changes – that is to say, as that law works in dreams» (5–6). I løpet av romanens handlingsgang gis det imidlertid ikke en overnaturlig forklaring på *the Note* og dermed kan ikke fenomenet sies å

være et fantastisk element. *The Note* forklares først i kapittel fire «Endymion Leer Prescribes for Ranulph». Endymion Leer har blitt tilkalt til familien Chanticleers hus som lege for å hjelpe Ranulph. Etter Endymion Leers konsultasjon av Ranulphs tilstand blir han sittende og snakke med Nathaniel. Endymion avviser at Ranulph har spist *fairy fruit*, hvilket får Nathaniel til å spørre «'What's the matter with him?'» (45), hvorpå Endymion Leer svarer med å spørre tilbake: «Endymion Leer gave a little odd smile. And then he said, slowly and deliberately, 'Master Nathaniel, what is the matter with *you*?'» (45). Nathaniel reagerer med kulde og sinne, han har ikke innkalt legen for å undersøke ham selv. På tross av sinnet lar han Endymion fortsette å snakke. Legen forteller at han husker en hendelse for et års tid siden da Nathaniel åpenbart følte ubehag ved å ha kortet «the Lyre of Bones» på hånda i kortspill. Med dette som utgangspunkt fortsetter Endymion Leer: «'Things like that set a doctor wondering, Master Nathaniel. You are a man who is frightened about something'» (46). Endymion har forstått at det er noe som er i ubalanse i Nathaniels indre.

Eksempelet viser hvordan Endymion Leer er en kritisk person i det fiktive universet. Han retter oppmerksomheten mot hvordan samfunnets øverste leder stadig skjuler sin annerledeshet og åpner dermed samtidig opp for spørsmål angående borgerskapets forståelse av det fremmede som unormalt. Ved å illustrere Nathaniels følelser via *the Note* får leseren også innsikt i Nathaniels subjektive erfaring. Nathaniel innrømmer ovenfor seg selv, og leseren, at det er sannhet i det Endymion Leer sier og at det er en sammenheng mellom ubehaget ved å holde det spesifikke kortet og *the Note*: «Now that the doctor mentioned it, he remembered quite well that at one time he objected to holding the Lyre of Bones. Its name caused him to connect it with the Note» (46). Å oppleve *the Note* beskrives som det å ha en annen livsrytme enn andre mennesker og er den samme effekten man får av å spise *fairy fruit*: «'These effects we regard as a malady. But, in reality, they are more like a melody – a tune that one can't get out of one's head'» (47). Nathaniel kjenner seg igjen i denne beskrivelsen og føler en enorm lettelse når han ikke lenger føler seg alene.

Eliots objektive korrelat tar opp i seg de samme tendensene som gjorde seg gjeldende i den europeiske symbolismen. Både symbolismen og Eliots begrep tar utgangspunkt i ønsket om å forklare noe som er grunnleggende uforklarlig. William Butler Yeats var foregangsmann for den engelske symbolismen og for ham var diktuniverset «av større verdi enn virkeligheten, fordi det framstiller tingens essens *bak* det tilsynelatende» (Lund 1989: 298). Symbolismen handler med andre ord om å kunne antyde en form for sannhet ved bruk av et symbol. Slik kan *the Note*, i tillegg til å være et objektivt korrelat for Nathaniels subjektive erfaring, også leses i lys av symbolismen. Der er derimot ikke slik at symbolisten ønsket å bruke symboler

for å uttrykke en klar og tydelig idé, men vektla snarere symbolets diffuse og antydende egenskaper. Symbolismens foregangsmann i Frankrike, Stéphane Mallarmé, siteres i Arne Kjell Haugens *Mallarmés poetikk* (1966): «Å nevne en gjenstand, det er å fjerne tre fjerdedeler av den poetiske nytelse som består i å gjette seg frem: å *suggerere* den, det er målet» (Mallarmé, sitert i Haugen 1966: 74). Slik ser vi at målet for symbolistene var å antyde et meningsinnhold som ligger skjult i skyggen av gjenstanden, hendelsen eller opplevelsens tilsynelatende enkle ytre. Et annet aspekt ved symbolismen som gjør seg gjeldende i forhold til Mirrlees' bruk av *the Note* som uttrykk for den subjektive erfaringen i *Lud-in-the-Mist*, er hvordan virkeligheten har forbindelser til mennesket sanser. Slik kobles sanseinntrykk til sinnsstemninger som en form for synestesi (Refsum 2007: 221). *The Note* er syntetisk og kombinerer en underliggende virkelighet og det sanselige i den forstand at det lydlige gir en kobling til Nathaniels mentale og subjektive indre tilstand. Dessuten fungerer den som en fragmentarisk beskrivelse av noe som er hinsides språket og som kun kan formidles i fragmentert form. Ved både Nathaniel og leserens første møte med *the Note* beskrives den som «plangent, blood-freezing and alluring» (5). Den beskrives med tre adjektiver som innholdsmessig til en viss grad strider i mot hverandre ved både å være berusende eller skingrende («plangent»), «blood-freezing» og forlokkende («alluring»). Med et ønske om å uttrykke den menneskelige, subjektive erfaringen må fortelleren ty til en fragmentarisk fremstilling av virkeligheten. Slik ser vi hvordan den magiske forklaringen på *the Note* avvises. Nathaniel er født med en annen rytme enn andre mennesker, hans annerledeshet er ikke tilknyttet *fairy fruit* eller Fairyland.

### Upålitelig forteller og underliggjøring

Som vi ser hos Auerbach er tekstens fortellerinstans en sentral del av den modernistiske litteraturen. Også fortellerinstansen i Mirrlees' romanen er i den forstand et modernistisk trekk. Her er det snakk om en utenforstående tredjepersons forteller. Fortellerinstansens pålitelighet er ikke konstant og fortelleren veksler mellom å fremstå som allvitende og som usikker og ukjent i det fiktive universet. Dette skjer hovedsakelig i form av innslag av fri indirekte diskurs hvor fortellerstemmen bryter med den illusjonen det fiktive tar utgangspunkt i og henvender seg direkte til leseren: «Before we start on our story [...]» (9).

Fortellerstemmen tar en autorativ rolle. Ved andre anledninger oppleves fortellerstemmen som tvilende og usikker: «Moonelove had last been seen running, at a speed so great and so unflagging as to hint at some sustaining force that was more than human, *due west*. What if

she were making for the Debatable Hills?» (89). I teksten er det usikkert hvem det er som stiller dette spørsmålet. Det kan være Master Ambrose, viss perspektiv fortellerstemmen skildrer handlingen like ovenfor, men det er ingen tegnbruk i teksten som antyder at dette kommer fra Master Ambrose, hvilket ikke utelukker muligheten for at det kan være fortelleren som stiller spørsmålet direkte til den impliserte leseren. Dette vekslende fortellerperspektivet gir fortelleren lite troverdighet og bidrar til at fortelleren fremstår som subjektiv og upålitelig. Dette narratologiske grepet forsterker romanens modernistiske uttrykk.

Beskrivelsen av den individuelle, subjektive erfaringen, samt den ikke-allvitende, upålitelige fortellerinstansen og det vekslende fortellerperspektivet krever leserens tålmodighet og fortolkningsegenskaper basert på kunnskap og innsikt: «[V]irvelen av motiver, rikdommen av ord og begreper, ordspillene med alle sine assosiasjoner, den stadig oppdukkende – og aldri stilnende – usikkerhet om hvilken orden som vel *kan* herske bak en slik tilsynelatende virkelighet, stiller store krav til leserens innsikt og tålmodighet» (Auerbach 2005: 564). Slik utfordrer den modernistiske litteraturen leseren. Foruten å formidle denne synkretismen av begreper, allusjoner, intertekstuelle referanser og påvirkning fra tidligere litterære retninger som symbolismen, via fortellerinstans og -perspektiv, tar modernistiske forfattere også i bruk virkemidler som fragmentering og underliggjøring. Dette fører til at teksten oppleves som utilgjengelig og til tider nærmest uleselig. For Bloomsbury-gruppen var det som nevnt et konkret og bevisst ønske om å ta avstand fra massekulturen, et mål det kan argumenteres for at de oppnådde ved å benytte seg av disse fortellerteknikkene. Denne litterære elitisme knyttes gjerne til litteraturen og kunstens autonomi eller modernismens autonomiestetikk, og fører i siste instans til underliggjøring. Litteraturens underliggjørende egenskaper kan ikke forstås uavhengig av Victor Sjklovskij og hans essay «Kunsten som grep» fra 1916. Essayet skaper grunnlaget for det som fremdeles forstås som en av den moderne kunstens mest vesentlige egenskaper: «Kunstens virkemiddel er ‘underliggjøringens’ virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges» (2003: 18). Underliggjøringens formål er å forlenge leserens persepsjonsprosess slik at man kan se hverdagslige gjenstander i et nytt og fornyende lys. Målet om underliggjøring og forlengning av persepsjonsprosessen påvirket tekstens innhold, form og stil. Utover de effekter dette hadde innad i teksten bidro også tekstens underliggjørende effekter til at det oppstod et skille mellom såkalt høy og lav litteratur. For modernistiske forfattere var det et bevisst valg at deres litteratur skulle stå i direkte opposisjon til tidligere litteratur. Dette skapte et skille i den samtidige litteraturen hvor visse verker ble tatt opp i den

litterære kanon, mens andre ikke ble det. Denne måten å forholde seg til litteratur på kan forstås som elitistisk og den modernistiske litterære kanon regnes derfor for å være eksklusiv. Modernismens elitisme og ønske om å distansere seg fra såkalt lavere litteraturer bidrar som vi allerede har sett til å øke motsetningsforholdet mellom modernismen og fantasy-litteraturen. På tross av at *Lud-in-the-Mist* ikke har blitt tatt opp i den modernistiske kanon på linje med samtidige verk som *Ulysses*, *To the Lighthouse* og Prousts *À la recherche du temps perdu*, har den stilistisk og tematisk tilhørighet til perioden, på tross av at den befinner seg i sjiktet mellom litterær og sjanger-fantasy.

Modernismen fordret bruk av fragmentering og underliggjøring slik at teksten oppleves som utilgjengelig og i opposisjon til massekulturen. Fantasy-litteraturen er også tilknyttet underliggjøring i den forstand at det kan gi leseren muligheten til å anse det som tas forgitt i et nytt lys, som annerledes og underlig. En slik forståelse av underliggjøring kan kobles til det fantasy-universet vi møter i *Lud-in-the-Mist* ved at Dorimare utgir seg for å være et univers mye liknende vårt eget, samtidig som det preges av det overnaturlige og det magiske. Dorimare er en sekundærverden i forhold vår ikke-fiktive verden. Dermed underliggjøres leserens eget univers. Dessuten benytter Mirrlees seg av eventyrsjangerens tradisjoner, en tekst- og språkform leseren tar for gitt, men som underliggjøres i romanen ved at den kombineres med det mer modernistiske uttrykket. Også leserens forhold til lovverket underliggjøres i Mirrlees' roman. I romanuniverset regnes loven for å være en form for illusjon, samtidig som Fairyland ansees som reelt. Slik plasseres leseren og de fiktive personene på ulikt forståelsesnivå, hvilket jeg vil komme tilbake til senere ettersom dette danner grunnlaget for Mendlesohn forståelse av romanens tilhørighet i kategorien liminal fantasy. Inngangen til Fairyland via Elfin Marches er også underliggjørende i sin utilgjengelighet fordi både Nathaniel og leseren opplever overgangen mellom den virkelige verdenen og Elfin Marches som uforståelig og fragmentert. Utilgjengeligheten finnes her på flere plan ved at det oppleves som utilgjengelig for Nathaniel, men også for leseren ettersom det aldri tydeliggjøres hvilke deler av beskrivelsen som må forstås som virkelig og hvilke deler som er illusoriske og uvirkelige. Dette har en underliggjørende effekt både innad i og utenfor det fiktive universet fordi det problematiserer hva en verden er og hvordan det er mulig å bevege seg mellom verdener som fungerer grunnleggende og prinsipielt annerledes en den verdenen vi kjenner til fra før.

Slik kan det modernistiske prosjektet deles inn i tre ulike kategorier. Først og fremst er det snakk om hvordan modernismen forholder seg kontekstuellet til samfunnet og uttrykker en fornyet holdning til livet og virkeligheten. Dette er en følge av den samfunnsmessige

utviklingen og de historiske vendepunktene mennesket stod ovenfor før, under og etter første verdenskrig. Kunsten og litteraturen er i første halvdel av det tjuende århundret delvis en reaksjon på disse store omveltningene. Hovedsakelige manifesterer dette seg ved økt oppmerksomhet mot menneskets indre og subjektive erfaring. For det andre retter det modernistiske prosjektet seg mot det narratologiske og fortellertekniske. For å kunne forholde seg til og skildre de samfunnsmessige utfordringene mennesket stod ovenfor måtte forfatteren være fri fra etablerte konvensjoner og normer slik at han best kan beskrive virkeligheten slik den virkelig her. Litteraturen er derfor preget av utilgjengelighet, underliggjøring og fragmentering, hvilket igjen leder videre til det modernistiske prosjektets tredje kategori, som sosialt fenomen. Utilgjengeligheten leder til et skille mellom det som ansees som høy og lav litteratur, hvor modernistiske forfattere bevisst skrev seg bort fra det masseproduserte og av den grunn regnes som elitistiske. Her styrkes motsetningsforholdet mellom modernistisk litteratur og fantasy-litteratur.

### **En overgang fra modernisme til postmodernisme**

Modernismens skille mellom høy og lav litteratur og kultur, og mellom eliten og massene, videreutvikles i Europa og tas med inn i postmodernismen. Postmodernismen kan forstås som en forlengelse eller variant av modernismen hvor det moderne samfunnets utvikling fremdeles står i sentrum, men hvor et skifte allikevel finner sted. Brian McHale omtaler denne overgangen fra modernisme til postmodernisme i sin *Postmodernist Fiction* (1987). Her fastslår han tidlig at postmodernismen er nært tilknyttet den foregående perioden, men at det er visse egenskaper ved postmodernistisk litteratur som skiller den fra den modernistiske litteraturen. Disse ulikhetene kan defineres separat ved å se på hvordan den postmodernistiske litteraturens egenskaper står i opposisjon til den modernistiske litteraturen. Denne metoden vil derimot ikke bidra til at vi får et oversiktlig inntrykk av hvordan de to periodene som helhet er ulike (1987: 7). For å definere overgangen tar McHale derfor i bruk Roman Jakobsons dominant-begrep. Med utgangspunkt i tekstens dominant ser vi hvordan overgangen fra modernismen til postmodernismen også førte med seg at verk som ennå ikke hadde oppnådd anerkjennelse og faglig oppmerksomhet nå ble lest i et nytt lys. Virginia Woolfs fantasyroman *Orlando* er et tilfelle som representerer denne utviklingen. Da den ble publisert i 1928 falt den utenfor den modernistiske litterære kanon, men opplevde å få fornyet oppmerksomhet i postmodernismen og ble regnet som en prototype for senere postmoderne tekster (Whitworth 2010: 109). Man kan også anta at Mirrlees' *Lud-in-the-Mist* opplevde den samme fornyede

interessen som *Orlando* ettersom Ballantine Books' nytgivelse av romanen i 1970 ledet til at et stort antall lesere på nytt omfavnet den glemte romanen.

Lingvisten og litteraturteoretikeren Roman Jakobson ønsket som en del av den russiske formalismen å definere litteraturens litteraritet og dermed undersøke hva det er som gjør litteratur litterært. Som en del av dette prosjektet utviklet Jakobson begrepet *dominant*. Tekstens dominant er det konstituerende elementet i et litterært verk, det som definerer og styrer verket. Dominanten er det elementet som fungerer «som den obligatoriske og ufravikelige konstituenten, det dominerer over alle de øvrige elementer og virker direkte inn på dem» (Jakobson 1978: 60). Ved å definere et dominerende element på denne måten kunne formalistene bruke definisjonen til å si noe om hva som gjør et verk til litteratur, tilhørende en viss sjanger eller periode. I forbindelse med utviklingen fra modernisme til postmodernisme kan litteraturens dominant brukes for å undersøke på hvilke måter fokuset flyttes i disse to periodene: «En dominant kan vi finne frem til ikke bare i den enkelte kunstners dikteriske verker og ikke bare i den poetiske kanon, i komplekset av normer innenfor en bestemt poetisk skole, men også i kunsten i en bestemt epoke, når man betrakter den som en særskilt enhet» (1978: 61). Dominanten har dermed en bestemmende rolle også utenfor verket som selvstendig enhet og kan fungere som beskrivende for en hel periode. Hvordan dominanten defineres avhenger av hvilke aspekter ved verket som oppleves som mest presserende for leseren. Jakobson understreker hvordan det ikke er snakk om at litterære elementer forsvinner eller kommer til, men hvordan man kan observere en veksling mellom hvilke elementer som oppleves som primære og hvilke som er sekundære (1978: 63). I forlengelsen av Jakobsons tenkning om dominanten kan en si at det samme verket kan leses forskjellig i forskjellige perioder tatt i betraktning at dominanten i disse periodene er forskjellige. Dette vektlegger den amerikanske litteraturteoretikeren Brian McHale i den allerede nevnte *Postmodernist Fiction*. Her definerer han postmodernismen som periode i forhold til modernismen ut i fra periodenes dominanter. Han tilnærmer seg teksten ved å undersøke hvilket element som oppleves som mest presserende, hvorav dette elementet defineres som verkets dominant. Denne tankegangen er et forsøk på å gå bort fra periodisering av litteraturen. Ved å innføre dominant-begrepet i litteraturteorien åpnes det opp for at et verk kan ta opp i seg trekk ved mer enn en periode, hvilket er tilfellet i Mirrlees' roman.

Modernismen og postmodernismen styres henholdsvis av en epistemologisk og en ontologisk dominant. Dette argumentet danner utgangspunktet for McHales forståelse av hvordan de to periodene forholder seg til hverandre. En vesensforskjell ved disse to begrepene knyttes til hvordan epistemologiske spørsmål retter seg mot hva man kan ha sikker kunnskap

om, hvordan man kan forstå verden og hvem som kan forstå den. I all hovedsak handler det epistemologiske om en subjektiv tvil knyttet til hva som kan sies å være sikker kunnskap. Derav begrepet *epistemologisk tvil* som gjerne benyttes i sammenheng med Tzvetan Todorovs teorier. De ontologiske spørsmålene befatter seg med spørsmål angående hva en verden er og om verden finnes. I stor grad stilles de samme spørsmålene til tekster med epistemologisk og ontologisk dominant. For å kunne stille spørsmål i forhold til hvordan en verden skapes er det også nødvendig med en forståelse av hvordan verden fungerer. Slik stilles de samme spørsmålene til den samme teksten, men tekstens dominant avgjør i hvert enkelt tilfelle hvilke spørsmål som er mest presserende. McHale definerer begrepet ontologisk som en teoretisk beskrivelse av et univers hvor det vektlegges hvordan det her er snakk om et mulig univers – et univers som ikke nødvendigvis samsvarer med vårt univers og baserer seg på andre logiske lover – eller et umulig univers (1987: 27). Ved å skape universer som ikke likner på det universet leseren kjenner til fra før oppstår muligheten for å stille ontologiske spørsmål på en ny måte og fra et annet perspektiv. All skjønnlitteratur er til en viss grad ontologisk i den forstand at fiktive universer alltid skapes her. Postmodernistisk litteratur stiller seg annerledes i forhold til dette ved at selve skapelsen av universet er kjernen i verket, mens modernistisk litteratur heller retter oppmerksomhet mot hvordan universet oppleves av de fiktive personene. På denne måten skapes en veksling hva gjelder verkets dominant. Man kan se en overgang fra en mer eller mindre subjektiv forståelse av universet til en skapelse av det.

### **Michel Foucaults *heterotopi***

Postmodernistisk litteratur styres av en ontologisk dominant og vektlegger skapelsen av det fiktive universet. Universet innebærer i mange tilfeller gjerne også en forskyvning og forvrenging av tid- og stedsbegrepet vi forholder oss til utenfor litteraturen. I lys av dette har det i moderne tid oppstått et behov for å tenke annerledes om hvordan mennesket forholder seg til tid- og stedsbegrepet. Michel Foucault definerte på 1960-tallet et nytt stedsbegrep omtalt som *heterotopi*. Begrepet ble presentert første gang da han holdt en forelesning i 1967. Senere har forelesningen blitt publisert, første gang på fransk med tittelen «Des espaces autres» (1984) i tidsskriftet *Architecture-Mouvement-Continuité* og to år senere på engelsk med tittelen «Of Other Spaces» (1986) i *Diacritics*.<sup>9</sup> Begrepet heterotopi spiller på det mer allment kjente utopi, hvilket definerer et ikke-sted, et sted som ikke kan eksistere og som

---

<sup>9</sup> Denne informasjonen kommer frem i en fotnote i *Diacritics* hvor teksten ble publisert i 1986.



beskrives paradisisk eller som en positiv versjon av vår virkelige verden. En heterotopi vil derimot betegne et annet-sted (*hetero* i betydningen annen/annet og *topia* i betydningen sted). Begrepet beskriver dermed et sted som eksisterer og som har en faktisk og fysisk plass i virkeligheten, men som på tross av dette er separat fra den. For å beskrive heterotopien sammenlikner Foucault det med et speil:

The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. (1986: 24)

Selve speilbildet er som en utopi hvor en kan se seg selv i en alternativ verden og som speiler verdenen på utsiden av speilet, men som er utilgjengelig og uopnåelig. Det er ikke mulig å bevege seg inn i speilbildet og dermed eksisterer det ikke egentlig, men kun som en idé. Heterotopien er derimot selve speilet i seg selv. Det har en virkelig og fysisk eksistens i virkeligheten, men det er samtidig separat fra verden. Slik er en utopi og en heterotopi forskjellige fra hverandre. En slik forståelse av annerledeshet og ønsket om å skape et sted som baserer seg på andre prinsipper og logiske lover enn den verden vi kjenner til fra før bidrar til et fornyet stedsbegrep og – i postmodernistisk lys – et nytt perspektiv på hva et univers innebærer og hva det *er*. En kan argumentere for at all fiksjon til en viss grad er en form for heterotopi og i fantasy-litteratur blir dette ekstra påtagende fordi det fiktive universet er grunnleggende forskjellig fra vår virkelige verden. I *Lud-in-the-Mist* er Fairyland en heterotopi i forhold til Dorimare på samme måte som fantasy-litteratur er det i forhold til virkeligheten og kan leses som en form for allegori om lesning. I romanen bygges det opp mot en bevissthet rundt tekstens tekstlighet, hvilket er et av romanens postmodernistiske trekk.

I *Lud-in-the-Mist* er Fairyland et eksisterende og et ikke-eksisterende land på en og samme tid. Dette kan sammenliknes med hvordan alle fiktive universer til en viss grad eksisterer som en heterotopi i forhold til vår virkelige verden. I Mirrlees' roman baserer usikkerheten seg både på en ignoranse i den forstand at innbyggerne i byen er tilbøyelige til å fortrenge at Fairyland finnes, men også ved at de tekstlige beskrivelsene av landet ikke gir leseren noen form for bekreftelse. Selv etter at Nathaniel har kommet tilbake fra Fairyland forblir det usikkert hvorvidt det var et fysisk landområde eller om Fairyland fortsatt må forstås allegorisk. Ignoransen manifesterer seg i form av at innbyggerne i Dorimare unnlater å

betegne Fairyland ved navn og ikke vet hva det inneholder. I og med at ingen kan bidra med førstehåndsberetninger om hvordan det fungerer fremstår det som et vagt idé-univers. På denne måten fungerer det på samme måte som Foucaults heterotopi. Fairyland er et annet-sted som har en reell tilknytning til romanens primærunivers Dorimare ved at det både har en fysisk og geografisk plassering i forhold til landet, byen og elvene Dapple og Dawl. På tross av dette virker det ikke mulig å reise dit. Fairyland eksisterer, men er tilsynelatende utilgjengelig. For å få en forståelse av hvordan universet er bygget opp må en se nærmere på hvordan Mirrlees skildrer Nathaniels reise over Elfin Marches for å redde sin forsvunne sønn Ranulph. Elfin Marches fungerer her som en overgang som skiller det magiske Fairyland fra Dorimare.

I *Lud-in-the-Mist* beskrives Nathaniels møte med den verdenen som befinner seg utenfor det trygge og velkjente Dorimare som en flytende overgang mellom virkelighet og en drømmeaktig tilværelse: «He began to feel curiously drowsy, as if he were riding in a dream» (243). Her tydeliggjøres det at det er en overgang mellom normaltstanden og det som sammenliknes med en drøm. Nathaniel befinner seg stadig på hesteryggen, men både tid og sted oppleves annerledes enn han er vant med fra Dorimare:

Suddenly his consciousness seemed to have gone out of gear, to have missed one of the notches in time or space, for he found himself riding along a high-road, in the midst of a crowd of peasants in holiday attire. Nor did this surprise him – his passive uncritical mood was impervious to surprise. (243)

Her beskrives det som må forstås som overgangen mellom virkeligheten og den ukjente ikke-virkeligheten som sammenliknes med overgangen mellom våken tilstand og drøm. Nathaniel beveger seg fra romanens primærverden mot den parallelle verdenen, men kommer ikke lenger enn til Elfin Marches før leseren ikke lenger følger han. Plutselig har Nathaniel gjort et hopp i tid og sted, han er ikke lenger i det unormalt stille og øde området mellom Dorimare og Fairyland, men på et marked blant fremmede. Opplevelsen sammenliknes stadig med en drøm og omtales tidvis også som en: «Suddenly Master Nathaniel felt convinced that this was not merely a story he was inventing himself, but, as well, it was a dream – a grotesque, illogical, synthesis of scraps of reality, to which he could add what elements he chose» (248). Mirrlees bruk av språket her gjør leseren usikker, opplevelsen er ikke bare («not merely») en fortelling, men også («but, as well») en drøm. Samtidig som det her er fragmenter av virkeligheten («scraps of reality») som han selv kan tillegge de elementer han måtte ønske. Dette kan også forstås i sammenheng med Todorovs nøling som en konstituerende del av den fantastiske

litteraturen fordi det forblir usikkert hvorvidt Elfin Marches og Fairyland virkelig finnes eller som det er en illusjon (eller en drøm). Hvis Fairyland finnes i det fiktive universet vil det si at det er snakk om noe overnaturlig, om magi, og dermed er ikke Fairyland virkelig i forhold til leserens virkelighetsforståelse. Dersom Fairyland er en illusjon vil det si at det ikke er snakk om magi i det fiktive universet og romanen svarer til leserens oppfattelse av virkeligheten. I likhet med hvordan jeg tidligere har beskrevet *the Note* som en form for fragmentarisk beskrivelse av den subjektive erfaringen, blir Nathaniels opplevelse av å entre Elfin Marches på samme måte beskrevet fragmentarisk. Dette gir romanen et modernistisk preg. Her blir det også tydelig hvordan det epistemologiske spiller en vesentlig rolle selv om tekstens dominant i all hovedsak er ontologisk. Dette kjennetegner romanen: Den tar stilling til epistemologiske spørsmål selv om den er ontologisk i og med at det er en fantasy-roman. Dette kommer til uttrykk ved at romanen framstiller den subjektive erfaringen i form av *the Note* og ved at denne erfaringen er knyttet til det uforståelige ved at den skildres fragmentarisk.

Opplevelsen av Elfin Marches skildres så motsetningsfullt at det ikke er mulig for leseren å gjøre seg opp en forståelse for hvordan dette stedet er strukturert. I tillegg kompliseres opplevelsen ved at Nathaniel returnerer til virkeligheten og til seg selv helt plutselig og fremdeles sittende på hesteryggen: «The town and its strange *fauna* had vanished, and once more he was riding up the bridle-path; but now it was night» (250). Fortelleren gir aldri leseren muligheten til å forstå hva som har skjedd her. Det kryr av setninger og vendinger som bryter med forventningene leseren har til de logiske prinsippene man er kjent med, både fra romanens primære univers og fra den ikke-fiktive verdenen utenfor romanen. Det er ikke bare stedsperspektivet som forvrenses her, også hvordan tiden fungerer bryter med kjente logiske prinsipper. Selv om Nathaniel ikke har forflyttet seg fra «the bridle-path», har tiden i primæruniverset gått.

But, how was this? She was a waxing moon, and almost full, while the night before – or what he supposed was the night before – she had been a half moon on the wane.  
He he [*sic*] left time behind him in Dorimare? (251)<sup>10</sup>

Nathaniel stiller spørsmål til at månen har gått fra å være voksende, nesten full, til å være en avtagende halvmåne. Hvor lenge har han egentlig vært borte? Det legges opp til at han har vært et annet sted enn i Dorimare lenger enn en natt eller at tiden fungerer annerledes i Elfin Marches en han er vant med. På tross av at ingen spørsmål blir besvart gir fortelleren en

---

<sup>10</sup> I Prologues 2013-utgivelse av romanen er denne feilen rettet opp: «Had he left time behind him in Dorimare?» (Mirrlees 2013: 263)

detaljert beskrivelse av dette området som befinner seg mellom Dorimare og Fairyland. Selve Fairyland skildres derimot overhodet ikke og selv Nathaniel siller seg undrende til hvorvidt Fairyland i det hele tatt eksisterer, og det like før han krysser grensen inn dit: «Was Fairyland, then, a delusion? Had Ranulph vanished into nothingness? For a second or two he hesitated, and then – he leaped down into the abyss» (254). Hit, men ikke lenger, følger fortelleren og leseren Nathaniel. Neste gang han opptrer i romanen kommer han ridende inn i Lud-in-the-Mist med Ranulph ved sin side. Nathaniel har med andre ord funnet Ranulph, og det tilsynelatende i Fairyland, som her kun beskrives som et bunnløst dyp og kanskje kun er en form for illusjon. Spørsmålet om hvorvidt Ranulph har forsvunnet til intet forblir ubesvart.

Fairyland er en heterotopi ved at det svarer til Michel Foucaults beskrivelse av begrepet fordi tid- og stedbegrepet forvrenges og forskyves i forhold til hvordan det fungerer i Dorimare og i den ikke-fiktive verdenen. Fairyland er et fysisk sted med en definitiv geografisk plassering med en direkte kobling til Dorimare ved at en av Lud-in-the-Mists to elver har sitt opphav der, i tillegg til at vesener derfra stadig opptrer i byen, men det er samtidig umulig å reise dit. Dette er egenskaper Foucault også tillegger heterotopien i sin tekst. Foucault argumenterer for at samfunnet trenger heterotopier fordi det sørger for en kontrast og går i mot en standardisert forståelse av samfunnet. I det moderne og postmoderne samfunnet forstås stort sett det normale som viktig, mens det unormale oppleves som ikke-signifikant. I heterotopien er det derimot rom for at det unormale kan være signifikant. Slik er det også hos Mirrlees. I hennes roman er både Dorimare en heterotopi i forhold til vår virkelige verden, hvor det som oppleves som unormalt for leseren er svært sentralt i det fiktive universet. Samtidig som Fairyland fungerer på samme måte for de fiktive personene i Dorimare. Kanskje vil det også vise seg at det unormale er mer signifikant enn først antatt.

### **Fra en epistemologisk til en ontologisk dominant**

Forholdet mellom fiksjon og virkelighet er gjennomgående tematikk og motiv i Mirrlees' *Lud-in-the-Mist*. Dette bidrar til at romanen stadig befinner seg på grensen mellom to former for forståelse og virkelighetsoppfatning, og at man kan omtale den som liminal. *Lud-in-the-Mist* problematiserer det liminale gjennom både selv å befinne seg i et grenseområde mellom to litterære perioder, samt ved at leseren og de fiktive personene begge vekselvis stiller epistemologiske og ontologiske spørsmål. Dette sørger Mirrlees for ved at hun innad i det som for leseren allerede oppleves som et fremmed og fiktivt univers skaper et nytt og annerledes univers i form av Fairyland. Fairyland er en parallellverden innad i den allerede sekundære (i

forhold til vår ikke-fiktive virkelighet) verden Dorimare. Først og fremst forblir det usikkert gjennom hele romanens handlingsgang hvorvidt det er Dorimare eller Fairyland som i størst grad forholder seg til det som i romanuniverset forstås som virkeligheten. På den ene siden oppleves Fairyland i utgangspunktet som det landet som er bygget på illusjoner, men for de fiktive personene er det imidlertid visshet om at livet i Dorimare er basert på en illusjon. Her plasseres leseren og protagonisten på forskjellige forståelsesnivåer hvilket skaper en dissonans i teksten. I *Lud-in-the-Mist* benytter Mirrlees seg både av modernismens synkretisme, samt postmodernismens lek med stil og forholdet mellom fiksjon og virkelighet. I romanen finnes det en overgang fra en epistemologisk dominant i begynnelsen av romanens handlingsgang til at romanen styres av en ontologisk dominant for deretter å vende tilbake til en epistemologisk dominant. Jeg vil argumentere for at romanen kan forstås dithen at den tar postmodernismen og fantasy-litteraturens ontologiske dominant og omformulerer den til et mer modernistisk epistemologisk spørsmål.

Romanens første kapitler stiller hovedsakelig epistemologiske spørsmål som tar for seg hvordan en kan forstå verden med utgangspunkt i forskjellen mellom Dorimare og Fairyland. I første kapittel innvies leseren i det fiktive universet som tar utgangspunkt i Dorimare og hovedstaden Lud-in-the-Mist. Beskrivelsen styres av en epistemologisk dominant som retter seg mot spørsmål angående hva verden er og hvem som kan forstå den. Spørsmål som forklares i dette kapittelet tar hovedsakelig for seg verdenens geografiske aspekt, samt en presentasjon av innbyggerne og deres relasjoner. Dessuten er det første gang leseren presenteres for *the Note*. Nathaniel beskrives som en engstelig mann som er overmåte opptatt av epistemologiske spørsmål. Han blir redd og bråsinnt når noen stiller spørsmål av denne typen: «He could not stand people saying, ‘Who knows what we shall be doing this time next year?’ and he loathed such expressions as ‘for the last time,’ ‘never again,’ however trivial the context in which they appeared» (8). Han stiller stadig spørsmål som betviler hans egen subjective opplevelse av virkeligheten. Neste kapittel redegjør for den samme epistemologiske kunnskapen om Fairyland og i form av en analepse til tiden før og like etter romanuniversets fiktive revolusjon. Fairyland og dets tilhørende magiske elementer forklares i en *matter-of-fact*-tone uten større digresjoner eller forskjønninger: «In the days of the Dukes, fairy things had been looked on with reverence [...]. But after the revolution, when the merchants had seized all the legislative and administrative power, a taboo was placed upon all things fairy» (12). Det antydes imidlertid stadig i romanens to første kapitler at det som skildres kan vise seg ikke å være slik det utgir seg for å være. Fortellerstemmen understreker i

den forbindelse hvordan det i familien Chanticleers hage ikke var behov for blomster på grunn av alle hagens substitutter for dem, etterfulgt av en påminnelse til leseren:

Let a thing be but a sort of punctual surprise, like the first *cache* of violets in March, let it be delicate, painted and gratuitous, hinting that the Creator is solely preoccupied with *aesthetic* considerations, and combines disparate objects simply because they *look* so well together, and that thing will admirably fill the role of a flower. (2)

Et forhold til virkeligheten er ikke nødvendig for innbyggerne i Lud-in-the-Mist så lenge det finnes erstatninger for den som gir samme effekt. I kapittel to, «The Duke Who Laughed Himself Off a Throne and Other Traditions of Dorimare», antyder også fortelleren at det kan være mer til dette universet enn leseren til nå har fått innsikt i. Dette gjøres ved at det beskrives hvordan Dorimare og Fairyland, som vi allerede har sett, er separert av fjellkjeden Debatable Hills og området Elfin Marches. Stedsnavnene har en iboende usikkerhet i seg knyttet til romanens ontologiske perspektiv på grunn av sin etymologiske betydning. Det samme gjelder Fairyland, som på grunn av sin intertekstualitet krever at leseren stiller spørsmål til hva et univers kan sies å være.

I kapittel tre, «The Beginning of Trouble», opplever leseren en overgang fra en epistemologisk mot en ontologisk dominant som vil fortsette å prege store deler av romanen. Det er i dette kapittelet Nathaniels sønn Ranulph påstår at han har spist *fairy fruit* fordi han har blitt lurt til å tro det av den rampete og skøyeraktige Willy Wisp. I denne passasjen blir replikkene og samtale fragmenterte og oppstykkede, og beveger seg bort fra spørsmål som tar for seg hva verden og hvem som kan ha kunnskap om den. Ranulph klarer ikke la være å forsøke å stoppe faren fra å skjære opp et stort stykke ost, et skandaløst utbrudd som vekker stor oppmerksomhet i familiens selskap. Senere forsvarer Ranulph seg ved å si: «'It was something *made* me say it!'» (30). Nathaniel irettesetter sønnen og forklarer at han ikke kan fare opp på den måten, men spør samtidig hvor han har fått slike ideer fra. Ranulph kan ikke svare annet enn: «'But they're true! They're true!'», hvorpå Nathaniel gjør det tydelig at det ikke er det svaret han er ute etter: «'I'm not going into the question of whether they're *true* or not'» (30). Slik beveger samtalen seg bort i fra de epistemologiske spørsmålene og befatter seg snarere spørsmål av ontologisk karakter:

He had no need now to ask his son for explanations. He knew so well both that sense of emptiness, that drawing in of the senses (like the antennæ of some creature when danger is no longer imminent, but *there*), so that the physical world vanishes, while you yourself at once swell out to fill its place, and at the same time shrink to a millionth part of your

former bulk, turning into a mere organ of suffering without thought and without emotions [...]. (31)

Sitatet viser hvordan det har skjedd en overgang fra at lesningen av romanen styres av en epistemologisk til en ontologisk dominant. Tvilen legges til side og den virkelige verdenen må vike for det immaterielle og abstrakte. Romanens midte preges hovedsakelig av spørsmål av denne typen hvor problemstillinger i forhold til hva en verden er blir sentrale, men inneholder også elementer av tvil knyttet til epistemologiske spørsmål, hvor Nathaniel uttrykker en form for tvil i forhold til hva som er sikker kunnskap: «[...] there was that foolish feeling of his that reality was not solid, and that facts were only plastic toys; or, rather, that they were poisonous plants, which you need not pluck unless you choose» (35–36). Det epistemologiske vil alltid være knyttet til en tvil og til den subjektive erfaringen. Her sørger Mirrlees for at denne tvilen blir eksplisitt. Mot romanens slutt blir forholdet mellom det ontologiske og den epistemologiske tvilen i enda større grad problematisert. Her ser vi en passasje hvor Nathaniel gradvis går fra å befinne seg i et annet univers til å tvile på sin subjektive opplevelse av sine omgivelser. Til slutt gis det et inntrykk av at det som kunne ha vært overnaturlig viser seg å være en illusjon:

He looked around – suddenly the streets were pullulating with strange semi-human *fauna*: tiny green men, the wax figures of his parents from Hempie’s chimneypiece, grimacing greybeards with lovely children gamboling round them dressed in beetles’ shards.

Now they were dancing, some slow old fashioned dance... in and out, in and out. Why, they were only figures on a piece of tapestry flapping in the wind! (250)

Sitatet viser hvordan den ontologiske verdensforståelsen kulminerer idet Nathaniel entrer Elfin Marches. På sin ferd gjennom dette grenselandet, på vei mot Fairyland, endres spørsmålene Nathaniel stiller til omverdenen. De går fra å ha en epistemologisk karakter til å omfatte det ontologiske, før det igjen knyttes til en tvil: Hva var det Nathaniel så? Var han virkelig omringet av en gruppe semi-menneskelige vesener eller var det kun snakk om avtegninger på en foreldet tapet? På tross av at Nathaniel beskriver det som «to have returned to the fresh air of reality» (251) når han igjen befinner seg på ridestien i utkanten av Elfin Marches er det tydelig hvordan denne virkeligheten er en annen enn den han, og leseren, vanligvis forholder seg til i Dorimare. Det er usikkert hvorvidt det er narrativets forteller eller Nathaniel som stiller spørsmål til hvorvidt Nathaniel har reist fra tiden i Dorimare, men det er ikke tvil om at spørsmålet har ontologisk snarere enn epistemologisk utgangspunkt og retter

seg mot en forvrengning og forskyvning av tid- og stedsbegrepet. Like før Nathaniel krysser grensen fra Elfin Marches og entrer Fairyland stilles igjen, som vi allerede har sett, spørsmål som ikke retter seg mot det epistemologiske, men mot det ontologiske: «Was Fairyland, then, a delusion? Had Ranulph vanished into nothingness?» (254). Spørsmålene knytter seg til innsikt angående hva et univers kan sies å være: Hvilke elementer konstituerer et univers? Kan et univers eksistere på et immaterielt og abstrakt erkjennelsesnivå? Slik veksler romanen stadig mellom å rette seg mot det abstrakte og immaterielle til å befatte seg med en tvil i forhold til det mer konkrete og den subjektive erfaringen.

### «A jump across»

Romanen befinner seg dermed i grenselandet mellom den epistemologiske modernismen og den ontologiske postmodernismen. Handlingen finner også sted mellom det virkelige og det uvirkelige. Usikkerheten i forhold til hva som er virkelig og hva som ikke er det, det kan være forestilt eller en form for illusjon, oppløses og rekonstrueres. Slik er det leseren i utgangspunktet trodde var virkelig kanskje ikke virkelig allikevel? Dette formuleres eksplisitt av Endymion Leer når han har i kapittel fire forklarer Fairylands prinsipper for Nathaniel:

[...] there is not a single homely thing that, looked at from a certain angle, does not become fairy. Think of the Dapple, or the Dawl, when they roll the sunset towards the east. Think of an autumn wood, or a hawthorn in May. *A hawthorn in May – there's a miracle for you!* (50)

Det som i utgangspunktet regnes for å være virkelig kan fremdeles vise seg å ha noe overnaturlig og magisk ved seg. Dette er et gjennomgående motiv i romanen, hvor det stadig reises tvil angående et element innbyggerne har avskrevet som illusjon, som et resultat av den menneskelige psyke, og dermed ikke overnaturlig. På tross av at det overnaturlige fornektes av de fiktive personene sitter leseren igjen med følelsen av at det er noe magisk ved det fiktive universet. Tidlig i romanens første kapittel fungerer familien Chanticleers hage som en illustrasjon på og frempek til hvordan det magiske og overnaturlige kan være tilstede i det fiktive universet: «In early summer it was the doves, with the bloom of plums on their breasts, waddling on their coral legs over the wide expanse of lawn, to which their propinquity gave an almost startling greenness, that where the flowers in the Chanticleers' garden» (2). Illusjonstematikken blir eksplisitt her fordi fortelleren skildrer hvordan duene i familien Chanticleers hage nærmest likner på blomster med blomstrende, plommefargede bryst. Også



bjørketrærnes stammer «are as good, any day, as white blossom » (2) og en påfugl «had something about it, too, of a flower» (2). Slik representerer hagen romanens øvrige tematikk: det usikre forholdet mellom det virkelige og det uvirkelige. Samtidig opplever leseren at det skapes en verden innenfor det som allerede er et fiktivt univers og romanen veksler slik mellom å kreve at leseren stiller ontologiske og epistemologiske spørsmål. Romanen bygger på en pendelbevegelse mellom at teksten krever svar på spørsmål som reiser tvil i forhold til hvem som har kunnskap og hva kunnskapen er, og metafysiske spørsmål angående hva som finnes og hva et univers er. Denne usikkerheten opprettholdes ved at det aldri i romanen blir absolutt visshet om Fairyland egentlig finnes og hvor annerledes det er fra primæruniverset Dorimare. Endymion Leer påpeker dette ovenfor Nathaniel: «'For all we know, it may be Dorimare that is Fairyland to the people across the Debatable Hills'» (50). Selv ved romanens slutt består spørsmålet om forholdet mellom de to universene ubesvart.

Muligheten for å skape en parallellverden i det allerede fiktive universet Dorimare oppstår som følge av denne usikkerheten knyttet til hva som er sikker kunnskap. Det skjer først og fremst ved at tradisjonene knyttet til Fairyland gradvis kommer til overflaten og forklares. Fairyland nevnes allerede tidlig i romanens første kapittel: «[F]or beyond the Debatable Hills (the boundary of Dorimare in the west) lay Fairyland» (1). Slik gis landet delvis en konkret geografisk plassering. På den ene siden vet vi nøyaktig hvor Fairyland ligger, men på den andre siden er det umulig å reise dit. Utover dette innvies ikke leseren i flere detaljer omkring hva som ligger på den andre siden av fjellene, og det blir klart at heller ikke innbyggerne i Dorimare kjenner til dets egenskaper: «There had, however, been no intercourse between the two countries for many centuries» (1). Som vi allerede har sett blir leseren i kapittel to gjort kjent med Dorimares historie, innbyggernes forhold til Fairyland og forklaringen på hvordan det og alt som kan knyttes til det overnaturlige, ble tabubelagt: «But after the revolution, when the merchants had seized all the legislative and administrative power, a taboo was placed on all things fairy» (12). Først i kapittel fire blir Nathaniel og leseren forklart hvordan Fairyland er konstituert og hvordan *fairy fruit* fungerer. Fairyland blir på denne måten virkelig i romanen ved at en tredjepersons forteller innvier leseren samtidig som at Endymion Leer Nathaniel hvordan Fairyland eksisterer. Fairyland blir en parallellverden i forhold til Dorimare.

Grenseproblematikken fungerer som vi har sett både motivisk og tematisk i romanen. I tillegg bidrar det også fortellerteknisk og narratologisk til romanens form og stil, hvilket kommer til syne gjennom Mirrlees' bruk av det i utgangspunktet retoriske virkemiddelet metalepse. Begrepet ble overført til narratologien ved Gérard Genette i hans *Narrative*

*Discourse* som utkom på 1970-tallet. Senere har begrepet blitt omtalt i flere teoretiske sammenhenger, blant annet som forskningsobjekt for et samarbeidsprosjekt mellom akademikere i antologien *Metalepsis in Popular Culture* fra 2011. Her omtales metalepsen i introduksjonen slik: «Metalepsis means literally ‘a jump across’ and, when it occurs in literature, film or other media, the boundaries of a fictional world are glanced, travelled or transported across» (Kukkonen 2011: 1). Med andre ord kan metalepsen betraktes som et virkemiddel til illusjonsbrudd mellom den fiktive og den virkelige, ikke-fiktive verdenen. I *Lud-in-the-Mist* bryter en utenforstående fortellerstemme inn i teksten og sørger for et slikt brudd. I dette tilfellet brytes det fiktive universets helhet og autonomi. Det eksisterer et øyeblikk på samme nivå som verdenen utenfor romanen. Dette skjer allerede i første kapittel hvor fortelleren særlig bemerker hvordan familien Chanticleers hage også har en sammenflettet allé av bøketrær: «There was also a pleached alley of hornbeams» (3). Videre går fortelleren over til en mer generell kommentar til hvordan en slik allé kan lede til all slags eventyr og oppdagelser:

To the imaginative, it is always something of an adventure to walk down a pleached alley. You enter boldly enough, but soon you find yourself wishing you had stayed outside – it is not air that you are breathing, but silence, the almost palpable silence of trees. (3)

Gradvis har fortellerstemmen beveget seg bort fra en beskrivelse av Chanticleers hage mot å henvende seg dirkete til leseren ved å invitere henne til å våge seg inn i den fiktive verdenen, selv om det ikke er noen vei tilbake:

And is the only exit that small round hole in the distance? Why, you will never be able to squeeze through *that!* You must turn back... too late! The spacious portal by which you entered has in its turn shrunk to a small round hole. (3)

Slik har fortellerstemmen brutt med illusjonen om at dette er en beskrivelse av et fiktivt univers som eksisterer autonomt og utenfor virkeligheten ved å henvende seg direkte til leseren og problematisere selve lesningen. Ikke bare har bøketrealléen blitt skildret i teksten som et fiktivt element, leseren har også forvillet seg inn dit og forstår nå at det er for sent å snu.

Romanen problematiserer også forholdet mellom det hverdagslige og det overnaturlige. Som vi har sett er det hverdagslige som er tilknyttet det trivielle sentralt i den modernistiske litteraturen. Erich Auerbach formulerer det som at: «[...] mange forfattere konsentrerer seg

om små begivenheter som ikke har særlig betydning for en persons ytre skjebne» (Auerbach 2005: 566), lik hvordan Woolf i detalj skildrer hvordan Mrs. Ramsay måler en strømpe langs sønnens fot. Her står det hverdagslige i fokus og ideen om at en aldri vet når et signifikant øyeblikk i livet kan finne sted er sentral og bidrar til at ethvert hverdagslig øyeblikk i livet kan vise seg å være vesentlig. Til en viss grad tar Mirrlees utgangspunkt i de hverdagslige hendelsene i de fiktive personenes liv når hun introduserer dem i *Lud-in-the-Mist*. Det magiske og overnaturlige viser seg i samspill med det trivielle og hverdagslige. Dette ser vi blant annet i familien Chanticleers skandaløse selskap hvor en anekdote brukes for å illustrere hvordan Master Ambrose anser sin egen familie som en svært ærbødig del av sosieteten:

Then, Master Ambrose Honeysuckle was asked whether the Honeysuckles considered a Moongrass cheese to be a cheese; the point being that Master Ambrose had an exaggerated sense of the importance of his own family, and once in the law-courts, when the question arose as to whether a dragon (there were still a few harmless effete dragons lurking in caves in out-of-the-way parts of Dorimare) were a bird or a reptile, he had said, with an air of finality, 'The Honeysuckles have always considered them to be *reptiles*.' (26)

Her sidestiller fortelleren det verdslige og det hverdagslige med det overnaturlige ved at drager er en like selvfølgelig del av virkeligheten som fugler og reptiler.



## Kapittel 3

### **Barnet skaper usikkerhet: Hva er virkelig og hva er uvirkelig?**

I *Lud-in-the-Mist* er hovedtemaet en problematisering av forholdet mellom det virkelige og det uvirkelige, det naturlige og det overnaturlige. Tematikken formidles ved at barnet, det barnlige og barndommen har vesentlige roller blant romanens motiver. Dette kommer til syne ved at tre av romanens handlingsdrivende personer, Ranulph, Luke Hempten og Hazel, alle er barn. Samtidig hjemses protagonisten Nathaniel stadig av sin barndom og har en barnlig oppførsel. I tillegg beskriver fortelleren Nathaniel som et barn i en voksen manns kropp ved å vektlegge hans engstelige og nervøse forhold til omverdenen og hvordan han har en tendens til å rømme inn i en fantasiverden:

He would say to himself, 'How pleasant this is! How safe! How warm! What a difference from that lonely heath when I had no cloak and the wind found the fissures in my doublet, and my feet were aching, and there was not moon enough to prevent my stumbling, and *it* was lurking in the darkness!' enchanting thus his present well-being by imagining some unpleasant adventure now safe behind him. (7)

Å flykte fra virkeligheten ved å forestille seg en alternativ virkelighet forbindes ofte med barnet og det forventes at en som voksen heller forholder seg til den rasjonelle virkeligheten. Utover Nathaniels barnlige oppførsel og barna Ranulph, Hazel og Luke Hemptens sentrale roller, har teksten også et barnlig inntrykk. Romanen har detektivfortellingens form hvor handlingen drives av en engstelig og barnslig mann som er besatt av å avsløre hvordan en spesiell type farlig frukt blir smuglet inn byen hvor han ironisk nok er ordfører. Mirrlees har på denne måten, kombinert med bruken av overdrevent komiske, på grensen til parodiske, og fantasifulle personnavn som Dame Dreamsweet Vigil og Captain Mumchance, lagt opp til at leseren stadig skal ha det barnlige i bakhodet. I en fantasy-roman hvor hovedpersonen er en voksen mann, men oppfører seg som et uerfarent barn, og hvor det som skal bekjempes tilsynelatende er import av frukt, kan ikke forbindelsen til barnet og det barnlige oversees og utelukkes. Dessuten benytter Mirrlees seg av fortellertekniske grep leseren forbinder med eventyrsjangeren, en sjanger som gjerne knyttes til barnet.

Jeg vil derfor gjøre en nærlesning av romanen med utgangspunkt i barnet, det barnlige og barndommen som romanens mest sentrale motiver. Først og fremst blir det nødvendig å forstå bruken av barnet i lys av det modernistiske bruddet som tar opp i seg den moderne tids fornyede forståelse av barnet som noe eget, noe annet enn kun en miniatyrversjon av de

voksne, og av barndommen som en særlig viktig periode i menneskets liv. Denne fornyede forståelsen av barnet og barndommen henspiller på romantikkens lengsel mot det barnlige og en idyllisering av barnets renhet, uskyld og nærhet til naturen. Lengselen videreføres i modernismen og er sentralt i det modernistiske bruddet. Deretter vil jeg ta for meg barndommen, barnet og det barnlige som motiv og som et bidrag til å tydeliggjøre romanens hovedtema. Barnet settes opp mot de voksne og deres verdigrunnlag og styrker motsetningsforholdet mellom det virkelige og det forestilte, samt motsetningsforholdet mellom det naturlige og det overnaturlige.

Det er med utgangspunkt i barnet og det barnlige at det modernistiske og den tradisjonellistiske fantasy-litteraturen møtes. Barnet og det barnlige fungerer som et bindeledd mellom de to tilsynelatende opposisjonelle polene og oppløser dette motsetningsforholdet. Ved at barnet og det barnlige er sentrale motiver i romanen knyttes den både til den modernistiske litteraturen og til fantasy-litteraturens tradisjon. Sett i sammenheng med modernismen kan barnets blikk fungere som et underliggjørende middel fordi leserens verden underliggjøres ved at det som er annerledes ved den blir sentralt. Med et voksent blikk vil det som er annerledes ansees som sekundært. I Mirrlees' roman er dette ikke tilfellet. Her gjør teksten narr av det konvensjonelle mennesket ved å vektlegge deres simple og barnslige virkelighetsoppfatning, samtidig som det er barnet og det barnlige som sørger for romanens lykkelige slutt. Barnet, det barnlige og barndommen bidrar også til å styrke leserens opplevelse av romanen som liminal. Romanen befinner seg et sted mellom barnets fantasi og den voksnes rasjonelle forhold til virkeligheten. Ved å latterliggjøre de konvensjonelle menneskenes barnslighet, men samtidig tale for et ønske om en mer barnlig tilnærming til virkeligheten tar romanen aldri steget i den ene eller andre retningen, men befinner seg et sted midt i mellom. Når det aldri blir klart for leseren hvorvidt det barnslige er latterlig eller må tas seriøst forblir det usikkert hvilken virkelighetsoppfatning som er rasjonell og fornuftig, med andre ord virkelig. De voksne forholder seg til det rasjonelle som om det var en illusjon og dermed uvirkelig, samtidig som de ignorerer og fortrenger eksistensen av det magiske. Barna og den barnslige Nathaniel forholder seg derimot til det rasjonelle og det magiske som like virkelig.

På denne måten gjøres forholdet mellom virkelighet og uvirkelighet usikkert og tvetydig. Leseren forblir usikker: Hvilken virkelighetsoppfatning er troverdig? Det er nettopp denne usikkerheten som sørger for at romanen kan sies å være liminal. Er det magiske en form for allusjon og skal det forstås allegorisk, slik det ville fungert i en modernistisk roman? Eller har vi her å gjøre med et overnaturlig univers hvor det magiske faktisk *er* magisk, slik

det ville vært i en fantasy-roman? Usikkerheten som opprettholdes ved at forholdet mellom det barnlige og det voksne forvrenses gir rom for at det modernistiske kan møte fantasy-litteraturen. Samtidig åpner det for at det uhyggelige kan oppstå i et eventyrunivers.

### **Det modernistiske bruddet**

Det modernistiske bruddet i litteraturen tar opp i seg flere aspekter ved litteraturens utvikling, og et av disse er barnet og det barnliges betydning. En utvikling som følger mennesket gjennom middelalderen og frem til i dag, men hvorav den lengselen mot barndommen, barnet og det barnlige, samt forståelsen av dette som adskilt fra *det voksne* kan spores tilbake til romantikken på 1800-tallet. Historiker og idehistoriker Philippe Ariès' sentrale verk *Barndommens historie* tar for seg denne utviklingen fra Middelalderen og frem til det tjuende århundret. Her skriver han om hvordan den moderne oppfatningen av barnet viser «en tendens til å skille barnas verden fra de voksnes» (1980: 61). Barnet og de voksne ble regnet som adskilt fra hverandre på den måten at barnet var som en *tabula rasa*, rent og uskyldig, mens de voksne lenget tilbake til denne naturnære tilstanden. Dette var en tendens som også gjorde seg gjeldende i litteraturen og som springer ut i fra opplysningsfilosofen Jean-Jacques Rousseaus forståelse av barnets rolle i samfunnet. Jaqueline Rose argumenterer for at det er en løpende tendens i litteratur for barn som springer ut fra Rousseaus *Emile* og varer helt til nåtidig, fantastisk barnelitteratur ved blant andre den britiske barnebokforfatteren Alan Garner, «in which the child is constantly set up as the site of a lost truth and/or moment in history, which it can therefore be used to retrieve» (Rose 1994: 43). Barnet har med andre ord fått et ansvar som går ut på å gjenfinne en sannhet som har blitt glemt i det moderne samfunnets kynisme, en tendens man kan spore helt tilbake til siste halvdel av 1700-tallet. Tanken om at barnet står nærmere naturen og dermed er en renere versjon av mennesket fortsetter å påvirke barnets rolle i samfunnet og i kunsten også i første halvdel av 1800-tallet. Viktigheten av barnet og barndommen består også etter at romantikkens idealer hos mange hadde bleknet. Det samme gjelder barnets ansvar for å redde menneskeheten fra modernitetens og det moderne samfunnets forfall. Det modernistiske bruddet tar derfor opp i seg også dette fornyede synet på barnet som separert fra de voksne, og forståelsen av barndommen som en unik tilstand og periode i livet.

Forbindelsen mellom den modernistiske litteraturen og barnet utspiller seg på flere plan også utover forlengelsen av romantikkens lengsel og idyllisering. I modernistisk litteratur ansees barndommen og barnet fremdeles som ulikt det voksne, en forestilling som samtidig

også ledet til hvordan man begynte å betrakte litteratur skrevet for barn annerledes enn tidligere ved å gå bort i fra det rent pedagogiske og mot en mer estetisk form for barnelitteratur. Barnet påvirket den modernistiske litteraturen også ved at det barnlige får plass i litteraturen for voksne ved at forfattere tar i bruk det lekne, nysgjerrige og eksperimentelle aspektet ved barnet og ved at barnelitteraturen hadde innvirkning på litteraturen skrevet for voksne. Det barnlige får plass i den modernistiske litteraturen som et resultat av at modernistiske forfattere ønsket å utnytte muligheten for å eksperimentere med litteraturen som kunstmedium. Dessuten er barnets blikk en form for underliggjøring av menneskets virkelighetsoppfattelse. Derfor ble det å skildre virkeligheten gjennom barnets blikk et sentralt virkemiddel for modernistiske forfattere som ønsket at litteraturen skulle ha en underliggjørende effekt og forlenge leserens persepsjonsprosess. Litteraturviteren Kimberly Reynolds skriver i essayet «Modernism» i antologien *Keywords for Children's Literature* fra 2011, at modernismen står i gjeld til barnet: «For instance, modernist artists and practitioners around the globe turned to ideas, activities, and attributes associated with children and childhood in an effort to break away from traditional ways of seeing, thinking about, and representing the world» (2011b: 152). Slik ser man i modernismen en forlengelse av romantikkens fornyede forhold til barnet og verdien av det barnlige, som påvirker litteraturen ved at forfatterne benytter seg av barnets utradisjonelle syn på livet gjennom lek og fantasi i litteraturen skrevet for voksne.

Utover dette har modernismens forhold til det barnlige i litteraturen og litteratur for barn vært kilde til diskusjon i det litterære miljøet og flere teoretikere har beskjeftiget seg med problemstillingen. Reynolds er blant dem som utforsker sammenhengen mellom modernismen og barnelitteraturen. Det modernistiske bruddet forholder seg til barnet, det barnlige og barndommen på ulike måter. Først og fremst, hvilket har blitt nevnt tidligere, ved at det lekne og eksperimentelle aspektet ved livet får innvirkning på den modernistiske litteraturen. Foruten dette oppstår et ønske om at barnelitteraturen skal bære preg av estetisk kvalitet snarere enn kun å være didaktisk og pedagogisk. Reynolds redegjør for barnelitteraturens utvikling i boken *Children's Literature. A Very Short Introduction* (2011) hvor hun skriver at litteratur for barn i grove trekk har utviklet seg fra å være didaktisk og moraliserende til å være underholdende og fungere som et middel for å forsterke barnets tankefrihet, hvilket blir tydelig blant annet i Lewis Carrolls *Alice*-bøker, som ble publisert i siste halvdel av 1800-tallet og som allerede kort tid etter publikasjonen ble ansett som et stort steg i retning av moderne barnelitteratur. Selv om disse langt i fra var de første barnebøkene skrevet, og på tross av at det senere har blitt stilt spørsmål ved bøkernes klassikerstatus og



forbindelse til barnelitteraturen, har de en betydelig plass i barnelitteraturens historie nettopp fordi de brøt med den didaktiske stilen og kjempet for at barnets «liberty of thought» skulle få en plass i litteraturen (Reynolds 2011a: 40). Det litterære miljøets forhold til barnelitteraturen har gjennomgått en stor utvikling. I første omgang hadde barnelitteraturen en oppdragende, moraliserende og didaktisk rolle. Senere utviklet det seg til å fungere som inspirasjonskilde for den modernistiske litteraturen for voksne, mye som følge av hvordan synet på barnet hadde forandret seg, samt underholdning også for unge lesere. I tillegg til hvordan barnelitteraturen utviklet seg i modernismen kan det argumenteres for at barnelitteraturen har hatt direkte innvirkning på litteratur skrevet for voksne både hva gjelder stil og innhold. Følgende vil jeg derfor se nærmere på hvordan disse tre aspektene ved barnet og modernismen har vært gjenstand for debatt.

Jacqueline Rose argumenterte i 1984 med boken *Peter Pan or the Impossibility of Children's Literature* for at barnelitteratur fungerte som et tilfluktssted for forfattere som ønsket å avstå fra de modernistiske litterære tendensene. I barnelitteraturen fant de rom til å ta avstand fra de store forandringene verden stod ovenfor i det tjuende århundret. Dette argumentet finner Rose hos forfattere som uttalt har gått til litteratur for barn i den hensikt å ta avstand fra det modernistiske prosjektet (Rose 1994: 10). Juliet Dusinberre argumenterer på den andre siden i boken *Alice to the Lighthouse* fra 1987 for hvordan de radikale eksperimentene man finner i kunsten og litteraturen tidlig i den modernistiske perioden fra siste halvdel av 1800-tallet, springer ut i fra bøker skrevet for barn av forfattere som Lewis Carroll og hans etterfølgere: «Radical experiments in the arts in the early modern period began in the books which Lewis Carroll and his successors wrote for children» (1987: 5). Uavhengig av om forfatterne som skrev i den modernistiske perioden så til barnet og det barnlige ved litteraturen for å markere avstand fra den utilgjengelige og eksperimentelle modernistiske litteraturen eller om de lot seg inspirere av bøker de selv leste som barn, er det sikkert at den modernistiske litteraturen i stor grad tar utgangspunkt i ideen om barnet som forhøyet og inspirerende (Reynolds 2011b: 152). Det er heller ikke tvil om at det er en forbindelse mellom barnelitteratur og den modernistiske litteraturen. Reynolds trekker frem barnebokforfattere som har latt de modernistiske tendensene påvirke sine verk og skriver at: «All testify to the vital and enduring relationship between children's literature and modernism» (2011b: 153). Ideen om barnet som annerledes enn de voksne inspirerte modernistiske forfattere til både å fornye litteraturen skrevet for barn og til å ta i bruk det barnlige i litteraturen skrevet for voksne.

Ved å se verden gjennom barnets blikk kan litteraturen fornye det som av voksne tas for gitt. På denne måten blir det tydelig hvordan barnet og det som gjerne forbindes med barnet, barndommen og barnelitteraturen inspirerer forfattere som skrev litteratur for voksne i den modernistiske perioden. Modernistisk litteratur og litteratur for barn hadde gjensidig påvirkning på hverandre ved at det modernistiske prosjektets ideer kommer til syne i barnelitteratur skrevet i samme periode, på samme måte som barnlige interesser og egenskaper blir viet stor plass i modernistisk litteratur: «Modernist writing's concern with the nature of writing – the problem of rendering subjective experience on the page – and its engagement with science and technology as forces that are reshaping and destabilizing the world are evident in children's literature from the 1920s onward» (Reynolds 2011b: 152). Slik er de to – modernismen og barnelitteraturen – flettet sammen og har gjensidig påvirkningskraft på hverandre.

### **Nærlesning i lys av barndommen, barnet og det barnlige**

Romanens hovedtema er en problematisering av forholdet mellom den rasjonelle, vitenskapelige verdensforståelsen som oppstår post opplysningstiden på 1700-tallet og det hedenske, tradisjonelle verdenssynet preget av folketro, ritualer og en tiltrekning mot det overnaturlige. I løpet av romanen presenteres leseren for de to motstridende forståelsene av verden, men romanens hovedbudskap tydeliggjøres mot slutten av romanen hvor det rasjonelle og det overnaturlige får muligheten til å eksistere side om side. Slik sett taler romanen for romantikkens ideal: Den rasjonelle tankegangen behøver ikke nødvendigvis å være allmektig. Samtidig vender den seg mot det tradisjonalistiske og bort fra det moderne, borgerlige samfunnet og skriver seg dermed inn i en av modernismens ledende retninger som kommer til uttrykk i T. S. Eliots forsvar for å bevare tradisjonen i den moderne litteraturen i «Tradition and the Individual Talent» og i Ezra Pounds parole «Make It New». Sentralt for romanens hovedtema står barnet, det barnlige og barndommen som motiver. Motivene er med på å etablere romanens paradoks: Samtidig som romanen til dels anklager konvensjonelle mennesker for å være barnslige, bidrar det barnlige til å bryte opp samfunnets konvensjoner. Romanens tematikk underbygges og forsterkes ved at det barnlige og det voksne settes opp i mot hverandre som et motsetningspar.

Tidlig i romanen beskriver Endymion Leer hvordan barnets opplevelse av verden skiller seg fra de voksnes:

‘Have you ever noticed a little child of three or four walking hand in hand with its father through the streets? It is almost as if the two were walking in time to perfectly different tunes. Indeed, though they hold each other’s hand, they might be walking on different planets... each seeing and hearing entirely different things. And while the father marches steadily on towards some predetermined goal, the child pulls against his hand, laughs without cause, makes little bird-like swoops at invisible objects.’ (47)

Her beskrives det hvordan barnet og de voksne opplever virkeligheten og omgivelsene sine svært ulikt selv om det kan virke som om de lever i samme virkelighet. Endymion Leers forklaring fungerer som frempek til det som senere skal vise seg å være en av de mest sentrale koblingene i romanen: den mellom barnet, det barnlige og Fairyland. Deretter forklarer Endymion Leer hvordan det er en sammenheng mellom det barnlige og Fairyland: «Now, anyone who has tasted fairy fruits [...], walks through life beside other people to a different tune from theirs... just like the little child beside its father» (47). Slik blir det tydelig hvordan en forståelse av Fairyland muliggjøres gjennom barnets blikk og hvordan det å lengte mot Fairyland på mange måter minner om hvordan det er å lengte til det barnlige og til barndommen.

Barndommen har en vesentlig rolle fordi Nathaniels draging mot Fairyland styres av en traumatiserende opplevelse som fant sted «many years ago, when he was still but a lad» (4). I voksen alder hjemsesøkes han stadig av denne opplevelsen og dras øyeblikkelig ut av nåtiden og tilbake til den skjebnesvangre dagen som fant sted på foreldrenes loft da Nathaniel «seized one of the old instruments, a sort of lute ending in the carving of a cock’s head, its strings rotted by damp and antiquity [...]» (5). Sammen med venner skal han til å spille på det gamle instrumentet, men lyden som kommer fra det er, som vi har sett tidligere, så skingrende og «blood-freezing», men samtidig forlokkende, at alle står som forstenet. Denne opplevelsen vil aldri fullstendig forlate Nathaniels bevissthet: «His life was poisoned at its springs by a small, nameless fear; a fear not always active, for during considerable periods it would lie almost dormant – *almost*, but never entirely» (4). Hendelsen og minnet av den preger Nathaniel i så stor grad at han stadig forsøker å unngå situasjoner som kan trigge minnet, men i de situasjonene hvor minnet allikevel aktiveres er det som om han tas tilbake til barndommen og gjenopplever hendelsen, som videre omtales som *the Note*, og dermed også gjenopplever den samme lammende frykten: «*But what Master Nathaniel had heard was the Note*. For a few seconds he stood motionless, the sweat breaking out on his forehead» (41). På denne måten er barndommen alltid tilstedeværende i Nathaniels hverdag.

På samme måte hjemsesøkes også E. T. A. Hoffmanns Nathaniel i «Der Sandmann» av et traumatisk barndomsminne og er overbevist om at den skremmende advokaten Coppelius,

som forårsaket faren til Nathaniels dødsulykke, og Coppola, en selger som plutselig dukker opp på universitets campus, er den samme personen. Ved første møte med selgeren Coppola tas Hoffmanns Nathaniel tilbake til barndommens frykt: «You will understand that only some quite private association rooted deep in my life could bestow such significance upon this event that the mere person of that unfortunate tradesman should produce an inimical effect» (Hoffmann 2004: 86). På samme måte som Mirrlees' Nathaniels barndomsminne beskrives som en «nameless fear», beskrives Hoffmanns Nathaniels frykt med samme ord i den engelske oversettelsen av fortellingen: «The voices thus raised in contention were those of Spalanzani and the dreadful Coppelius. Seized by a nameless fear, Nathaniel burst in» (2004: 119). Begge mennenes opplevelser eksisterer utenfor språket og utenfor tiden, den er navnløs og frigjort fra tidens temporalitet. Den samme frykten de opplevde som barn gjenopplevs i voksen alder uten å ha mildnet som et resultat av at tiden har gått.

I boken *Traumets betydning for norsk samtidslitteratur* knytter Unni Langås det traumatiske minnet opp mot litteraturforskningen. Det traumatiske minnet defineres her som et minne som «består i at traumatiske hendelser i fortiden vedvarer å okkupere bevisstheten, enten ved en voldsom livaktighet eller ved at de motsetter seg å bli integrert i den viljestyrte minneprosessen» (2015: 25). Traumatiske minner skiller seg dermed fra rutinemessige og narrative minner ved at det ikke lar seg narrativisere eller kronologisere. Traumatet er fragmentarisk og ikke-kronologisk temporalt: «Traumatet har sin egen temporalitet, som er en slags ikke-tid» (2015: 31). Opplevelsen som har ført til traumatiseringen leges dermed ikke av at tiden går og lammer subjektet ved at det mister kontakten med sin identitet. På grunn av det traumatiske minnets ikke-kontologiske temporalitet hindres subjektet fra å huske hvordan dets identitet var før hendelsen og sliter med å forestille seg en mulig fremtid (2015: 31). Langås' beskrivelse av opplevelsen av det traumatiske minnet for individet er overførbar til hvordan det skildres både hos Hoffmann og hos Mirrlees. Begge narrativenes Nathaniel gjenopplever minnet av sin traumatiserte barndom som om tiden har stått stille. De er begge redde for fremtiden og strever med å se seg selv i den. Både Mirrlees' og Hoffmanns Nathaniel opplever dessuten også å miste sin identitet slik den var før hendelsen. Det er ikke før Hoffmanns Nathaniel møter Coppola som student at traumatet påvirker hans identitet, men dette øyeblikket fører til at han forandrer sin personlighet og sin holdning til livet: «Nathaniel was right, however, that when he told Lothario that his life had been influenced for the worse by the repulsive barometer-dealer Coppola – a fact apparent to everyone when in the very first days he exhibited a total change in his character» (2004: 103). Det samme gjelder Mirrlees' Nathaniel som også mister sin identitet ved den traumatiserende opplevelsen: «And the

incident faded from their [Nathaniel's friends] memories – but not from the memory of Master Nathaniel. He was never again the same man» (5). Slik blir Nathaniels barndom sentral i romanen. Dessuten viser motivbruken, samt skildringen av det traumatiske minnet og det underbevisste, hvordan også romantikkens idealer er tilstedeværende i Mirrlees' roman og hvordan det gamle og tradisjonelle fornyes i romanen.

Utover barndommens traumatiske minner og deres øyeblikkelige tilstedeværelse i hverdagen, påvirkes også både Hoffmann og Mirrlees' Nathaniel av at de kjenner en tiltrekning mot det mørke siden av virkeligheten. I opplysningstidens ånd ønsket man å belyse og forklare det underbevisste i menneskets selv, mens romantikerne snarere var tilbøyelige til å omfavne det mystiske og uforklarlige ved denne delen av menneskets bevissthet. I tilfellet ved Hoffmann skildres denne dragningen av Nathaniels kjæreste Clara hvor hun skriver i et brev: «Perhaps there does exist a dark power which fastens on to us and leads us off along a dangerous and ruinous path which we would otherwise not have trodden» (2004: 96). Den samme mørke kraften preger også Mirrlees' Nathaniel og leder han til sist inn i det ukjente Fairyland. Dragningen antyder også en forestilling om at opplysningstidens fornuftsbaserte og rasjonalistiske verdensbilde ikke er allmektig i Mirrlees' fiktive univers.

Gjennom barndommens sentrale funksjon i romanen bringes barnet og det barnlige inn som romanens hovedmotiver. Følgende vil jeg derfor gjøre en nærlesning av romanen i lys av barnet og det barnlige som motiv og tema. Dette fordi utover barnets handlingsdrivende roller, skaper også motsetningsforholdet mellom barn og voksen et av romanens spenningspunkter som forsterker motsetningsforholdet mellom det virkelige og det uvirkelige. Utover Nathaniels tilknytning til barndommen og barnet har Mirrlees gitt barna Ranulph, Luke Hempen og Hazel sentrale og handlingsdrivende roller. Ranulph er det første barnet leseren møter i Mirrlees' roman: «Ranulph had always been a dreamy, rather delicate child, and backward for his years» (21), og han beskrives i sin tidlige barndom som et barn som lever mer i en forestilt fantasiverden enn i den virkelige verdenen. «Up to the age of seven, or thereabouts, he had caused his mother much annoyance by his habit, when playing in the garden, of shouting out remarks to an imaginary companion» (21). I likhet med sin far Nathaniel, er Ranulph tilbøyelig til å søke tilflukt i en fantasiverden. De to opplever imidlertid fantasiverdenene ulikt. Nathaniel har som voksen lært seg å tilpasse seg samfunnets forventninger. Derfor undertrykker og skjuler han den lengselen han føler mot Fairyland. Ranulph er derimot ukorrumpert og uskyldig uvitende om samfunnets forventninger. Dermed skjuler han ikke sin lengsel og sitt begjær slik Nathaniel gjør det. Det fortelles at Ranulph som barn «was fond of talking nonsense (according to the ideas of Lud-in-the-Mist, slightly

obscene nonsense) about golden cups, and snow-white ladies milking azure cows, and the sound of tinkling bridles at midnight» (21). Ranulphs tilsynelatende meningsløse snakk om gyldne kopper, snøhvite kvinner og asurblå kuer viser seg senere i romanen å være elementer tilknyttet Fairyland. Ved å nevne disse elementene så tidlig i romanens handling og tilslørt av å være *nonsense* og meningsløs barneprat knyttes Fairyland opp mot barnets forståelses- og forestillingsevne allerede i løpet av romanens første kapitler.

Motsetningsparene barn og voksne knyttes også sammen ved at Nathaniel og Ranulph tidlig i romanen etablerer et bånd seg imellom som oppstår, som vi allerede har sett, på grunn av at Ranulph avslører at han lengter mot Fairyland og at Nathaniel kan relatere til denne lengselen fordi han føler det samme. I romanen legges det derfor et visst ansvar på barnet og det barnlige. Barnet er handlingsdrivende rent narratologisk, men samtidig også knyttet til et ansvar ovenfor de voksne og samfunnets fremtid, en fremtid som er avhengig av menneskets barnlighet.

Også Nathaniel skildres gjennomgående som en mann med flere barnlige egenskaper og personlighetstrekk. Dette kommer frem ved at han, på tross av at han er ordfører i byen Lud-in-the-Mist og i dermed burde være en autoritær og troverdig person, er tilbøyelig til å flykte inn i en forestilt fantasiverden hvor det han frykter allerede har hendt og befinner seg i fortiden: «From his secret poison there was, however, some sweetness to be distilled. For the unknown thing that he dreaded could at times be envisaged as a dangerous cape that he had already doubled» (7). En slik forestillingsevne og slik fantasilek knyttes vanligvis til barnet. Ved å takle virkeligheten og omverdenen på denne måten fremstår Nathaniel selv som en barnslig mann. Nathaniel går inn i slike roller ved flere anledninger i løpet av romanens handlingsgang. Hans lek utvikler seg tidvis også til et rollespill. I møte med krevende situasjoner går han inn i en rolle og later som om han er noen andre enn seg selv. Et slikt tilfelle finner sted når han for første gang møter Hazel. Her opptrer Nathaniel som en selvsikker og flørtende mann, en karakterbrist i forhold til hans egentlige jeg: «'Why, then, I've not been misdirected. But though they told me I'd find a thriving farm and a fine herd of cows, the fools forgot to mention that the farmer was a rose in petticoats,' and he winked jovially» (206). Denne joviale og selvsikre fremtoningen bryter med den usikre og engstelige Nathaniel leseren til nå har lært å kjenne og det understrekes i teksten hvordan Nathaniel bevisst har tatt på seg en rolle: «Now this was not Master Nathaniel's ordinary manner with young ladies, which, as a matter of fact, was remarkably free from flirtatious facetiousness. But he had invented a rôle to play at the farm, and was already beginning to identify himself with it» (206). Som en av byens ledende politiske figurer virker det underlig at Nathaniel ser

seg nødt til å gå inn i en rolle for å kunne snakke med en selvsikker fremtoning. Som ordfører har han ikke blitt tatt alvorlig, verken av byens innbyggere eller sin egen familie, som stadig opprettholder en nedlatende tone ovenfor han. Nathaniels omgangskrets forholder seg ikke til han som om han var en femti år gammel mann, men er snarere tidvis både nedlatende, som hans kone Dame Marigold: «In her own way she was fond of him. But her attitude was not unlike that of an indulgent mistress to a shaggy, uncertain-tempered, performing dog» (29) eller overbeskyttende, som hans gamle hushjelp Hempie: «'Now, ma'am, remember, not a word of this to the master! He was never one that could stand being worried. [...] Aye, all the Chanticleers are wonderful sensitive'» (23–24). Idet han trer inn i en rolle opplever han imidlertid å oppnå respekt på en helt ny måte. Slik er Nathaniel en barnslig voksen mann som takler hverdagen ved å leve seg inn i en fantasilek hvor han utgir seg for å være en annen. Motivet viser hvordan motsetningsforholdet mellom barn og voksen er like tvetydig, uklart og flytende som forholdet mellom det virkelige og det forestilte, det uvirkelige.

I denne tvetydigheten oppstår også romanens paradoks i det at romanen delvis anklager konvensjonelle mennesker for å være barnslige samtidig som barnsligheten brukes til å bryte opp samfunnets konvensjoner. De konvensjonelle personene i romanen er bipersoner og ikke sentrale for romanens handlingsgang. I selskapet Nathaniel holder i begynnelsen av romanen, det samme selskapet Ranulph har sitt utbrudd, presenteres leseren for en del av disse personene som er familien Chanticleers sosietetsvenner. De beskrives som enkle og grunne mennesker. Samspillet dem i mellom er basert på gjentagende, intern form for overflatisk humor: «And his wife, Dame Jessamine, was asked if she wanted her supper 'on paper,' owing to her habit of pinning her husband down to any rash promise, such as that of a new barouche, by saying, 'I'd like that on paper, Ambrose'» (26–27). Deres humor og samspill beskrives som lettbeint og barnslig. På tross av at romanen til en viss grad gjør narr av denne barnsligheten og nærmest parodierer de voksnes humor, er det også som følge av Nathaniels barnslighet at handlingens problem løses. Dermed danner dette romanens paradoks og sørger for å utydeliggjøre skillet mellom hva som er fornuftig og hva som ikke er det, samt skillet mellom det virkelige og det uvirkelige.

### **Motsetningsparene oppløses**

Motsetningsforholdet mellom barn og voksen både viser seg og oppløses ved Nathaniel og Ranulphs felles reise mot sannheten om Fairyland og Dorimare, en reise som begynner allerede i det nevnte selskapet Nathaniel holder for sin omgangskrets. Ranulphs innrømmelse

fører til at Nathaniel forstår at de to har mer til felles enn først antatt: «Was it possible that Ranulph, too, was a *real* person, a person inside whose mind things happened? He had thought that he himself was the only real person in a world of human flowers» (31). Nathaniel har tidligere trodd at han var alene om å oppleve en draging mot det ubevisste og irrasjonelle, men begynner nå å forstå at det ikke er tilfellet. Mirrlees holder allikevel tilbake og sørger for at leseren fremdeles stiller seg undrende til sakens kjerne ved bruken av fri indirekte diskurs når spørsmålet stilles. Er det fortelleren eller Nathaniel som stiller spørsmålet? Leseren begynner å få en forståelse for romanens kompleksitet, samt hvordan det er mer ved Nathaniels personlighet enn det en først har fått inntrykk av. I romanens første kapitler framstilles han som en enkel og engstelig person, mens det åpnes nå opp for muligheten for at det kan være mer ved hans personlighet og indre liv enn først antatt.

Ranulphs innrømmelse finner sted i et av foreldrenes selskaper hvor byens sosietet er invitert. I selskapet skildres Nathaniels personlighet mer direkte og det fortelles om hvordan hans liv til nå har vært og leseren forstår at han tidligere også har vært tilbøyelig til å se ting slik han ønsker at de skal være. Han er tilsynelatende ikke så ulik de andre voksne, konvensjonelle menneskene i byens sosietet. På tross av at Fairylands eksistens benektes i så stor grad at det ikke engang nevnes, har ikke de voksne her problemer med å skape andre illusjoner og leve som om de var virkelige. Særlig tydelig blir Nathaniels evne til å leve i en virkelighet bygget på illusjoner. Det fortelles om hans «power of seeing thing as he wanted them to be» (26), en tendens «which he had inherited, perhaps, from his legal ancestors, to believe that one could play with reality and give it what shape one chose» (26). Dorimare er med andre ord preget av hvordan innbyggerne føler seg komfortable med å anse virkeligheten slik de måtte ønske, uavhengig av hva som bygger på sannhet og hva som bygger på illusjon. Dette illusoriske forholdet til virkeligheten kan leses som en modernistisk kritikk av den borgerlige ideologien. I tillegg til at middagsselskapet fører til at Ranulphs handlingsløp setter fart som en følge av at han avslører hvordan han lengter til Fairyland:

‘And once, [...] in the garden in full daylight I saw them dancing – the Silent People, I mean – and their leader was a man in green, and he called out to me, ‘Hail young Chanticleer! Some day I’ll send my piper for you, and you will up and follow him!’ And often I see his shadow in the garden, but it’s not like our shadows, it’s a bright light that flickers over the lawn. And I’ll go, I’ll go, I’ll go, I’ll go, some day, I know I shall!’ (34)

Utbruddet, samt hvordan Ranulph har blitt lurt til å tro at han har spist *fairy fruit*, sørger for at han, på Endymion Leers anbefaling, sendes til Widow Gibberys gård i den mer avsidesliggende byen Swan-on-the-Dapple. Denne passasjen fungerer også som et frempek til



en følgende avsløring av de voksnes måte å snakke på. Det er ikke bare for moro skyld at de gir sannheten den formen de foretrekker at den har, det fungerer også som et kodespråk for å diskutere det loven definerer som kriminelle handlinger. Dette finner sted senere i romanen, i kapittel fem, «Ranulph Goes to the Widow Gibberty's Farm». Om kvelden sitter Widow Gibberty og Endymion Leer rundt middagsbordet sammen med alle tjenestefolkene og gjestene Luke Hempen og Ranulph. De to har tilsynelatende en samtale om fangst av fisk i elven Dapple, som vi allerede har sett at har opphav innenfor grensene til Fairyland. Ranulph avslører imidlertid de voksnes kodespråk: «'That isn't *real* talk,' he said. 'That isn't the way you really talk to each other. That's only pretence talk'» (61). Uten at Ranulph forstår hva Endymion Leer og Widow Gibberty snakker om så forstår han at det ikke handler om å fiske. Det samme gjelder følgesvennen Luke Hempen som også forstår at noe ikke er slik det framstilles av de voksne: «But Luke Hempen, in a dim inarticulate way, understood what he [Ranulph] meant. The conversation between the widow and the doctor had *not* rung true; it was almost as if their words had a double meaning known only to themselves» (62). Her sørges det for at leseren får innsikt i hvordan barna på et ubevisst nivå forstår at Endymion Leer og Widow Gibberty ikke snakker sant. De har en intuitiv forståelse for Fairyland, og en ærlig og dirkete forståelse av verden og virkeligheten. Her latterliggjøres ikke det barnlige og barna oppleves snarere som svært opplyste. Det er de voksne som kritiseres for sin undervurdering av barnets evner. Samtidig får leseren en følelse av at Endymion Leer og Widow Gibberty ikke er som de andre voksne i romanen, de er ikke enkle og lite opplyst, men snarere mystiske og har noe skummelt ved seg. Disse to er ukonvensjonelle, voksne mennesker og må tas seriøst. Mirrlees bygger opp til at det som er unormalt og annerledes er signifikant.

I tillegg til disse to hendelsene som nå har blitt nevnt er det flere situasjoner i romanen hvor barn viser at de har en intuitiv og ærlig forståelse av omverdenen, og et nysgjerrig og utforskende forhold til det ukjente – foruten Luke, som er engstelig, hovedsakelig fordi han har fått et ansvar om å ta vare på Ranulph. Allikevel trosser han frykten og følger Ranulph så langt mot Fairyland han kommer. I kapittel tjue, «Watching the Cows», lærer Ranulph og Luke Hempen sannheten om Endymion Leer og Widow Gibberty av en gruppe med unge gjetergutter. Ranulph har et ønske om å være med guttene ut om natten for å se hvordan de passer på enkens kuer og Luke blir med for å beskytte Ranulph så godt det lar seg gjøre. I løpet av denne natten forteller gjeterguttene om sine oppdagelser, hvilket har ført til at de vet at *fairy fruit* smugles inn til Lud-in-the-Mist via elven Dapple. På tross av denne oppdagelsen er ikke barna redde. De vet sannheten og forsøker ikke å bortforklare den eller gjemme seg for

den bak skapte illusjoner eller bak tabuer, men sier det rett ut slik som det er: «'I don't mind saying!' cried Peter, the youngest, valiantly. 'It was *fairy fruit* – that's what it was!'» (192). Barna vet hva de har sett, de lar seg ikke lure av de voksnes bortforklaringer og de våger å snakke om det. Side om side med disse oppdagelsene og avsløringene oppdager også Nathaniel sannheten om drapet på Jeremiah Gibberty. Denne oppdagelsen ville ikke ha funnet sted hadde det ikke vært for hjelpen han får av den unge Hazel, avdøde Jeremiah Gibbertys barnebarn. Innsikten Nathaniel opparbeider seg som følge av avsløringen sørger for at sannheten om Endymion Leer, Widow Gibbery og smuglingen av *fairy fruit* kommer frem i lyset.

Når det gjelder Endymion Leer er barna spesielt oppvakte og årvåkne. De voksne priser doktoren og urtesamlerens kunnskap innen mange fagfelt og støtter seg på han i mangfoldige situasjoner. Det tar tid før de begynner å stille spørsmål til hans troverdighet. Barna virker derimot stadig å avsløre Endymion Leers skjulte intensjoner. De stoler aldri på hans autoritet. Etter å ha sett flere tegn på at det er mer ved Endymion Leer enn han gir uttrykk for ved flere anledninger har Nathaniel begynt å fatte mistanke. Hazel har derimot en intuitiv mistillit til ham og spør Nathaniel rett ut om det er Endymion Leer han sikter til når han snakker om en mistenkelig «gentleman»: «'Excuse, me, sir' said Hazel timidly, 'but I couldn't help wondering if the gentleman you suspected was ...Dr. Leer'» (218), et spørsmål som virker å overraske Nathaniel og får han til å spørre hva som får Hazel til å tro det. Et spørsmål hun ikke kan svare annet enn: «'I don't quite know' [...] 'I just – wondered'» (219). Eksemplene viser hvordan det de voksne, hovedsakelig Nathaniel og hans nærmeste venn Master Ambrose, bruker lang tid på å forstå og stadig må bekrefte ved konkrete bevis, er mer eller mindre naturlig og intuitivt for barna. De stiller ikke mange spørsmål, men ser virkeligheten slik den blir presentert for dem. Barna ser forbi samfunnets konvensjonelle oppfatning om det unormale som lite signifikant og har derfor en sannere forståelse av virkeligheten. På denne måten tildeles barna handlingsdrivende roller og det barnlige danner et av romanens mest sentrale motiver, som knyttes til romanens hovedtema: motsetningsforholdet mellom det virkelige og det uvirkelige, det naturlige og det overnaturlige.

### **Dorimare og Fairyland**

Motsetningsforholdet mellom barnet og de voksne, det naturlige og det overnaturlige, det virkelige og det uvirkelige, forsterkes av romanuniversets dominerende motsetninger

Dorimare og Fairyland. I bokens første kapittel presenteres som vi har sett disse to som separert fra hverandre. Fairyland beskrives som illusjonenes rike og regnes nærmest for å være et imaginært land som kun eksisterer i eldre mytologiske beretninger, folketradisjoner og folketro: «No one in the memory of man had crossed these hills, and to do so was considered tantamount to death» (19). Slik er alt innbyggerne vet om det mytiske landet basert på annenhånds gjenfortellinger. På tross av at det gis inntrykk av at Fairyland ikke eksisterer i denne fysiske verden skapes det en usikkerhet rundt landets eksistens. Dette gjøres ved at fortellerstemmen understreker hvordan denne oppfatningen ikke gjelder utenfor de store, kapitalistiske byene hvor landets øverste ledere sitter. I de mindre urbane områdene finnes det ikke en gård eller en landsby «that had not at least one inhabitant who swore that he had seen him [Duke Aubrey], on some midsummer's eve, or some night of the winter solstice, galloping past at the head of his fairy hunt, with harlequin ribbands [*sic*] streaming in the wind, to the sound of innumerable bells» (19). Tvetydigheten omkring hvorvidt Fairyland er en virkelig verden eller ikke bygges med dette opp allerede i løpet av romanens to første kapitler.

De tre gjeterguttene Luke Hemen og Ranulph tilbringer en natt ute med, nær grensen til Elfin Marches, synes det er rart at storbyguttene ikke vet at Fairyland er virkelig. De to vet heller ikke at Fairylands innbyggere krysser grensen og viser seg i Dorimare visse netter i året: «'Always on *this* night of the year,' said the children. And as Luke looked puzzled, Toby cried in surprise, 'Don't you wear fennel in Lud on the last night of October?'" (189). Det blir med dette åpenbart at livet i Lud-in-the-Mist er preget av illusjon og fortrenning. Beskrivelsen av forholdet mellom Dorimare og Fairyland oppleves som en kritikk av det borgerlige samfunnets ideologi og tro på det rasjonelle, samt forkastelse av det tradisjonelle. Også Nathaniel får innsikt i dette aspektet ved virkeligheten han lever i når han begynner å fatte mistanke om at motsetningene mellom Dorimare og Fairyland kanskje allikevel ikke er så absolutt som først antatt: «'Supposing that everything that happens on the one planet, the planet that we call Delusion, reacts on the other planet; that is to say, the world as we choose to see it, the world-in-law?'" (163–164). Slik stiller han spørsmålet til sin venn Master Ambrose etter å ha lest i sin fars gamle bøker. Også stedsnavnene på områdene som skiller Fairyland og Dorimare fra hverandre, Debatable Hills og Elfin Marches, antyder som nevnt en form for tvetydighet.

Tvetydigheten som preger skillet mellom Fairyland og Dorimare taler for ideen om en verden hvor det er plass til både fornuft og fantasi. Mirrlees skriver seg inn i en større diskurs angående hvordan de to prinsippene kan fungere sammen og at de ikke nødvendigvis må

ekskludere hverandre. Hvordan disse to prinsippene overlapper hverandre og fungerer sammen i Mirrlees' roman kommer til uttrykk ved at barnet, som representant for det forestilte og fantasifulle, krysser over til de voksnes rasjonelle verden ved å bli tatt alvorlig og lyttet til. Samtidig krysser de voksne over til barnets fantasifulle og magiske verden. Det er barnets nysgjerrighet og søken etter sannheten og barnets intuitive forståelse av det som forbindes med Fairyland og som leder handlingen hen i mot løsningen. Romanen avsluttes ved at det overnaturlige bringes tilbake til det borgerlige, rasjonelle samfunnet i Lud-in-the-Mist:

The accounts of what took place immediately after the entry of the fairy army read more like legends than history.

It would seem that the trees broke into leaf and the masts of all the ships in the bay into blossom; that day and night the cocks crowed without ceasing; that violets and anemones sprang up through the snow in the streets, and that mothers embraced their dead sons, and maids their sweethearts drowned at sea. (268)

Avslutningsvis skildrer Mirrlees hvordan det overnaturlige blandes sammen med det naturlige. Den rasjonelle og fornuftsbaserte fremstillingen av virkeligheten forstyrres. Slik er romanens delvis en tale for et samfunn hvor disse to aspektene ved livet kan fungere side om side, et resultat av barnets intuitive forståelse av Fairylands eksistens og verdi, den barnlige nysgjerrigheten og barnets evne til å se verden i et fornyet lys.

### **Mellom barne- og voksenlitteratur**

Utover å fungere som sentralt motiv bidrar det barnlige også til romanens stil. Det barnlige og det voksne konstituerer et av romanens spenningspunkter både tematisk og form- og stilmessig. Samtidig plasserer problematiseringen av det barnlige og det voksne romanen i en diskurs som omhandler forholdet mellom barne- og voksenlitteratur. Diskursen har pågått siden man på 1600-tallet skrev ned muntlig overleverte folkeeventyr og begynte å betrakte dem som tekster og fortellinger spesielt godt egnet for barn. Det voksnes rolle i litteratur for barn tas opp av Perry Nodelman. Han skriver i *The Hidden Adult* fra 2008 om de voksnes tilstedeværelse i litteratur skrevet for barn. I den forbindelse trekker han frem Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* som en roman hvor de voksne stadig er tilstedeværende i litteratur for og om barn. Nodelman argumenterer for at *Alice in Wonderland* også kan leses av voksne fordi protagonisten selv stiller spørsmål til de overnaturlige og fantastiske elementene hun møter i det fiktive Wonderland. Dermed åpner teksten opp for at leseren skal gjøre det samme.

Protagonistens utforskende holdning til det fantastiske inviterer også til leserens videre tolkning av meningssjiktet som ligger i skyggen av det overnaturlige. Protagonistens undring åpner for at leseren kan stille spørsmål til hva det overnaturlige betyr og hvordan det fungerer. Tekster som tar opp i seg det overnaturlige og har barnet som implisert leser tilbyr gjerne ikke forklaringer på det overnaturlige. Teksten stiller i det hele tatt ikke spørsmål til det som ikke tilhører vår virkelighet (Nodelman 2008: 17). Med andre ord har protagonisten og fortellerens holdning til de overnaturlige elementene i teksten avgjørende rolle for hvorvidt teksten kan appellere til både barn og voksne lesere. Antoine de Saint-Exupéry's bok *Le Petit Prince* fra 1943 er på samme måte et eksempel på en bok som leses av både barn og voksne. Barn forstår det ukompliserte handlingsforløpet og kan relatere til den lille prinsens tanker og følelser, mens voksne lesere forstår den på et mer etisk og filosofisk nivå. Den virkelige, ikke-fiktive verdenen underliggjøres gjennom den lille prinsens barnlige blikk, en egenskap ved litteraturen voksne lesere plukker opp og verdsetter.

I *Lud-in-the-Mist* skaper Mirrlees et skille mellom de voksne protagonistene og de som er barn. I situasjoner hvor det kan være snakk om et overnaturlig element stiller ikke barna spørsmål ved hendelsen. Slik overlates problematiseringen av det overnaturlige til leseren. Når en ukjent person uten forvarsel dukker opp på Miss Primroses akademi hvor byens jentebarn har dansetime og blir med på jentenes danseopplæring gis det ikke en forklaring på hvem personen er eller hvordan han endte opp blant jentene på dansegulvet: «And then – whence and how they could not say – a new person had joined the dance» (79). Heller ikke det faktum at hans tilstedeværelse i rommet ikke oppleves som menneskelig, men har et mer åndelig preg, problematiseres utover at det skildres hvordan det oppleves for jentene: «And the curious thing was that, in spite of all the crossings and recrossing and runs down the middle, [...] – it was always with somebody else that he was dancing» (79–80). Barna stiller ingen spørsmål til hvem den fremmede er slik at leseren heller ikke oppfordres til å gjøre det. De voksne protagonistene stiller imidlertid spørsmål til de hendelsene som ikke kan forklares rasjonelt, men konkluderer raskt med at den konkrete hendelsen må skyldes den menneskelige psyken – det må ha vært en form for hallusinasjon. Master Ambrose besøker akademiet og får øye på den antatt avdøde Duke Aubrey i vinduet. Han avviser imidlertid synet som en hallusinasjon med en rasjonell forklaring: «As to his vision of Duke Aubrey, *that* he dismissed as an hallucination due to his excited condition and perhaps, as well, to the hysterical atmosphere that seemed to lie like a thick fog over the Academy» (89). Slik forholder barna og de voksne seg grunnleggende forskjellig til de overnaturlige elementene de møter på i hverdagen.

Det er imidlertid ikke slik at alt som oppleves som overnaturlig for leseren også oppleves slik at de voksne protagonistene. Denne tvetydigheten bidrar til å skape dissonans mellom leseren og protagonisten fordi leseren ikke forstår hvilken funksjon det overnaturlige har i det fiktive universet.<sup>11</sup> Overnaturlige elementer som enhjørninger sidestilles med virkelige dyr som hvalrosser i det fiktive universet og oppleves som en naturlig del av virkeligheten for de fiktive personene: «It was thanks to the Dawl that girls in remote villages of Dorimare wore brooches made out of walrus tusks, and applied bits of unicorn's horns to their toothache» (10). Romanen skildrer slik et univers hvor det er like naturlig at landsbyjentene i Dorimare har brosjer laget av hvalrosstann som at de bruker enhjørningshorn for å lindre tannverk. Det overnaturlige eksisterer også på et narratologisk nivå utenfor det fiktive universet hvor fortelleren taler direkte til den impliserte leseren i form av fri indirekte diskurs: «And, was it from the clock, or down the chimney, or from the ivy peeping in at the window? – from somewhere quite close came the mocking sound of ‘Ho, ho, *hoh!*’» (153–154). Leseren gjøres oppmerksom på latteren «Ho, ho, hoh!» ved flere anledninger i teksten, men de fiktive personene verken reagerer på eller kommenter dette gjennomgående elementet. Dette bidrar til at latteren oppleves desto mer fremmed for leseren: Hvorfor reagerer ikke de fiktive personene på denne mystiske latteren? Det forblir uklart hva som er naturlig og hva som er overnaturlig, eller hva som er virkelig og hva som er uvirkelig, innad i det fiktive universet.

Romanen gir rom for det barnlige i form av et simpelt, kronologisk handlingsforløp og et selvironisk uttrykk ved bruk av kapitteltitler som «The Duke Who Laughed Himself Off a Throne and Other Traditions of Dorimare» og personnavn som Dame Dreamsweet og Moonlove Honeysuckle. Det voksne eksisterer i romanen ved at den på et subtile nivå formidler samtidige ideologiske holdninger i forhold til den mørke siden av menneskets bevissthet, forholdet mellom det fornuftige og det fantasifulle, samt vekker en uhyggelig følelse hos leseren. Som følge av det subtile nivået kan ikke den impliserte leseren sies å være et barn, men Mirrlees tar allikevel i bruk elementer fra barnelitteraturen og skaper dermed en tekst hvor det barnlige og det voksne møtes. Slike tekster kan falle inn under begrepet *crossover*-litteratur, som betegner litteratur som krysser aldersgrenser. Begrepet har vært i bruk i store deler av verden siden 2000-tallet. En tidligere forståelse av liknende fenomener omtales av Knoepfmacher og Myers i artikkelen «From the Editors: ‘Cross-Writing’ and the Reconceptualizing of Children’s Literary Studies» i tidsskriftet *Children’s Literature* i 1997.

---

<sup>11</sup> Dette er et sentralt aspekt ved Mendlesohns argumentasjon for å plassere romanen i kategorien liminal fantasy.

De skriver at: «Whether addressing adult or child audiences, or both, such fluid texts often rely on settings that dissolve the binaries and contraries that our culture has rigidified and fixed» (1997: viii). Det er nettopp dette kulturelt skapte binære motsetningsparet barn og voksen Mirrlees bruker i sin roman for å danne tekstens spenningspunkt. Motsetningen oppløses delvis i tekstens paradoksale fremstilling av det konvensjonelle og det barnslige.

Av Nodelmans argumentasjon så vi at hvordan protagonisten forholder seg til de overnaturlige elementene kan være avgjørende for hvilket publikum teksten tiltaler. I neste kapittel skal vi se hvordan Mendlesohn argumenterer for at tekstens tvetydighet bidrar til at den kan omtales som liminal fantasy. Forståelsen av det liminale svarer til hvordan Mirrlees' roman befinner seg mellom to litteraturer og hvordan den problematiserer to motstridende forståelser av virkeligheten som omgir oss. Dette gjøres først og fremst ved at barna og de voksne i det fiktive universet forholder seg ulikt til universets overnaturlige elementer. Barna stiller ikke spørsmål til det overnaturlige, men framstilles allikevel som mer rasjonelle og fornuftige enn de voksne. De voksne opplever undring knyttet til det overnaturlige, men avviser tvilen med å lure seg selv til å tro at det er en form for illusjon. Slik legges det til rette for at leseren både stiller spørsmål til det overnaturlige og ikke gjør det i en og samme tekst. Lik som Nathaniels forsøk på å kombinere to motstridende tilstander inviterer teksten også leseren til å gjøre det samme.

Nathaniel er en liminal figur som slites mellom to tilstander. Dette skildres ved at han stadig føler seg utilpass i hverdagen, men finner roen når han vandrer opp og ned langs den sammenflettede alléen av bøketrær: «Indeed, the only moments of relief he knew were in pacing up and down his own pleached alley [...]. And the pleached alley brought him the peace of *still* life – life that neither moves nor suffers, but only grows in silence and slowly matures in secret» (107). På grunn av Nathaniels barnlige evne til å la seg rive med av fantasiens ideer opplever han å være i utakt med resten av samfunnets innbyggere. I grenselandet mellom virkelighetene Dorimare og Fairyland får Nathaniel fred fra hverdagen. Endymion Leer forklarer Nathaniel hvorfor han føler at han slites mellom to motstridende følelser og prøver å gi han et grunnlag for å kunne klare å leve med følelsen av splittelse og å takle livet. Forklaringen på Nathaniels personlighet minner i stor grad om hvordan han tidligere har beskrevet hvordan barnet strever med å følge de voksne i hverdagen: «You are, so to speak, a bad sailor, and the motion of life makes you brain-sick. There, beneath you, all round you, there surges and swells, and ebbs and flows, that great, ungovernable, ruthless element that we call life» (50). I likhet med barnet klarer ikke Nathaniel å følge de voksnes rytme i hverdagen, men som voksen er han nødt til å finne en måte å leve med følelsen av at

livet er uhåndterlig. Nathaniel slites derfor også mellom det barnlige og det voksne, og er på mange måter en liminal person.



## Kapittel 4

### Det virkelige og det uvirkelige i eventyrtradisjonen

All fiksjon tar utgangspunkt i det imaginære, i det hypotetiske, i det som kunne ha vært. Det samme gjelder fantasy-litteraturen. I tillegg problematiserer fantasy-litteraturen forholdet mellom fiksjon og virkelighet eksplisitt slik at det imaginære og forestilte settes opp mot det mimetiske og virkelighetstro. Fantasy-litteraturen kan også sies å være en tradisjonalistisk sjanger som i stor grad bygger på mytologiske forestillinger, folketro og folkeeventyr. Tradisjonen bidrar også til sjangeren både motivisk og tematisk.

I dette kapittelet vil jeg se på hvordan det overnaturlige fungerer i Mirrlees' *Lud-in-the-Mist*. Først og fremst vil jeg ta for meg romanens tilknytning til eventyrtradisjonen og argumentere for at den kan omtales som et moderne kunsteventyr. Deretter vil jeg kommentere de overnaturlige elementenes funksjon i teksten, med utgangspunkt i litteraturviter og folklorist Katharine Briggs' redegjørelse for de motiver og topoi som konstituerer eventyrsjangeren slik hun presenterer dem i *A Dictionary of Fairies* (1976). Videre vil jeg se på hvordan det kan skapes en tvetydighet i teksten ved at forholdet mellom det virkelige og det uvirkelige problematiseres. Både litteraturviter Farah Mendlesohn og litteraturviter og strukturalist Tzvetan Todorov tar for seg dette tvetydige forholdet i henholdsvis *Rhetorics of Fantasy* (2008) og *Introduction à la littérature fantastique* (1970) og jeg vil derfor lese Mirrlees' roman i lys av deres teorier.

Til slutt vil jeg gjøre en hermeneutisk lesning av «Das unheimliche» (1919) og se på hvordan hans forståelse av det uhyggelige kan belyse romanen. I og med at det uhyggelige vekkes ved at det hjemlige får noe fremmed ved seg eller ved at noe som har vært skjult og fortrent kommer frem i lyset problematiseres også her forholdet mellom det som forstås som overnaturlig og det som regnes som naturlig og virkelig. Dessuten argumenterer Freud for at det uhyggelige ikke er å finne i eventyrsjangeren fordi disse tekstene tar utgangspunkt i et univers som baserer seg på andre lover og logiske prinsipper enn vårt virkelige univers. Min påstand er at det allikevel skapes en uhyggelig stemning i *Lud-in-the-Mist*, på tross av at det er et kunsteventyr og at handlingen tar utgangspunkt i en sekundærverden i forhold til vår verden. Det uhyggelige muliggjøres i Mirrlees' roman som følge av at den befinner seg i kategorien Mendlesohn omtaler som liminal fantasy – i grenselandet mellom det overnaturlige og det naturlige, det virkelige og det uvirkelige. Det faktum at romanuniversets utgangspunkt

i forhold til vår virkelighet forblir tvetydig gjennom hele romanen skaper rom for det uhyggelige også i en tekst som svarer til eventyrtradisjonen.

### Den keltiske eventyrtradisjonen og kunsteventyret

Fantasy-litteraturen har tilhørighet i en lang og tradisjonsbevisst historie. Særlig gjelder dette den litteraturen som omhandler Fairyland, tradisjonelt sett også omtalt som Fairie, Faerie eller Faërie. I følge Tolkien i hans «On Fairy-Stories» (1939) kan denne typen fortellinger kun omtales som *fairy tales*, *fairy stories* eller eventyr på norsk, dersom de forholder seg til «the nature of *Faërie*» (Tolkien 1983: 14).<sup>12</sup> Tekster som benytter seg av eller referer til dette litterære landet knytter seg til eventyrtradisjonen. En hver redegjørelse for denne tradisjonens historie og utvikling stiller seg i forhold til det nevnte essayet av Tolkien i og med at han som kanonisert og suksessfull fantasy-forfatter har oppnådd autoritet og etos i diskursen omkring fantasy-litteraturen. Essayet har nærmest oppnådd status som klassiker innen fantasy-teorien og ved å være utilgjengelig og på grensen til skjønnlitterært krever innholdet fortolkning for å kunne være anvendbart i litteraturforskningen. Den litteraturen Tolkien omtaler forstås som en form for fantasy-litteratur. Det er imidlertid ikke et nødvendig og uproblematisk likhetsforhold mellom fantasy-litteraturen og eventyr som sjanger og dermed heller ikke nødvendigvis sammenlikningsgrunnlag. Tolkien definerer svært konkrete krav til hvordan en tekst skal forholde seg til Fairie og det som normalt sett regnes som overnaturlig. Dersom teksten viker fra disse kravene vil ikke Tolkiens anse den som en fairy-story, men som en annen form for fantastisk litteratur som for eksempel en fabel eller en reiseskildring.

Den moderne forståelsen av fantasy-litteratur tar ikke nødvendigvis utgangspunkt i Fairie, mennesker som reiser dit eller skapninger som kommer derfra. Mirrlees' roman gjør imidlertid det og relaterer derfor til Tolkiens forståelse av eventyrsjangeren. Mirrlees' skildring av Fairyland svarer på mange måter til Tolkiens forståelse av Faërie. I «On Fairy-Stories» omtaler Tolkien Faërie som et sted som ikke kan beskrives med ord: «Faërie cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible» (1983: 15). Mirrlees' fiktive Fairyland er en variant av det litterære landet Fairie fordi heller ikke dette landet skildres med ord. Det gis antydninger til hvordan landet

---

<sup>12</sup> I den norske oversettelsen av *fairy tale/fairy-story* forsvinner uheldigvis ordets tilknytning til det mytiske landet Fairie. Dette er en kobling Tolkien i stor grad vektlegger når han går inn for å definere opprinnelsen til *fairy stories* og plassere dem sjangermessig, samt avdekke det han anser som misforståelser i forbindelse med sjangeren. I følgende kapittel bruker jeg den norske oversettelsen av eventyr med mindre det er mer naturlig å benytte seg av det engelske begrepet.

kan være basert på folketro og andrehånds fortellinger, men utover dette forblir Fairyland diffust og vagt. Slik eksisterer landet utenfor språket.

Også Tolkiens standardnarrativ er relevant i forhold til Mirrlees' roman. Tolkien deler narrativet som danner et eventyr inn i tre kategorier: gjenfinning, unnslipling og trøst (min frie oversettelse av Tolkiens engelske begreper *recovery*, *escape* og *consolation*). Fortellingen sørger for at leseren ser verden i et nytt lys i den forstand at forholdet mellom hva som er virkelig og hva som er illusjon problematiseres og dermed fremmedgjør leseren fra sin egen virkelighet. Dessuten åpner den opp for at leseren kan rømme inn i en fiktiv verden som spiller på glemte og fortidige tradisjoner. På tross av at romanen ikke er entydig gir avslutningen en fornemmelse om et håp for en form for syntese mellom det naturlige og det overnaturlige som kan redde det moderne samfunnet fra sin egen ignoranse og kynisme.

Dette er en av flere grunner til at eventyrtradisjonen er relevant i en lesning av Mirrlees' roman. Påfølgende argumenter er å finne hos tidligere nevnte Katharine Briggs, samt den amerikanske antropologen Walter Y. Evans Wentz' arbeid med folketro, folkeeventyr og tradisjonelle forestillinger knyttet til folketro. På begynnelsen av 1900-tallet reiste Evans Wentz i de keltiske landområdene og samlet fortellinger som baserte seg på *fairy faith* – troen på Fairie og vesener derfra. I 1911 utgav han boken *The Fairy-Faith in Celtic Countries*, en vitenskapelig og tematisk undersøkelse av *fairy faith*. Både Briggs og Evans Wentz har undersøkt den keltiske folketroen og den tilhørende forestillingen om Fairie og *fairies*,<sup>13</sup> samt dennes opphav, historie og utvikling. Tilsvarende tradisjoner er å finne også i mange andre kulturer, blant annet den norske i form av nisser, alver, vetter og andre mytiske skapninger knyttet til den norske folketroen. Det er imidlertid den keltiske folketradisjonen jeg vil forholde meg til her fordi det er herfra Mirrlees har hentet sin inspirasjon.

I introduksjonen til sin bok definerer Evans Wentz tradisjonen slik: «By the Celtic Fairy-Faith we mean that specialized form of belief in a spiritual realm inhabited by spiritual beings which has existed from prehistoric times until now in Ireland, Scotland, Isle of Man, Wales, Cornwall, Brittany, or other parts of the ancient empire of the Celts» (1911: xvi). Folketroen som undersøkes går med andre ord langt tilbake i tid og har stått, og står fremdeles, sterkt blant visse folkegrupper i de keltiske områdene. Kartleggingen av tradisjonen er et omfattende arbeid, mye som følge av at beretningene om Fairie og *fairies* hovedsakelig har vært muntlige fortellinger som har vært gjenstand for store variasjoner og som det er

---

<sup>13</sup> *Fairies* er en samlebetegnelse på vesener som tilhører Fairie og eventyrtradisjonen. På grunn av at det ikke finnes en norsk oversettelse av begrepet som bevarer dets mangfoldige innhold bruker jeg her det engelske ordet. For å markere at det ikke er et oversatt begrep kursiverer jeg det i teksten.

vanskelig å spore tilbake til sin eksakte opprinnelse. Katharine Briggs undersøker de samme tradisjonene, deres opprinnelse og historie ved å trekke frem og forsøke å forklare motiver og topoi leseren ofte møter i eventyrene. Flere av disse er også å finne i Mirrlees' *Lud-in-the-Mist*, hvilket knytter hennes roman opp mot eventyrtradisjonen, ikke bare gjennom Tolkiens forståelse av tradisjonens opprinnelse og dennes tilknytning til Fairie, men også ved hennes bevisste bruk av motiver og topoi som tilhører en lang og innholdsrik tradisjon.

Eventyrsjangeren har gjennomgått store forandringer siden sin opprinnelse som muntlig overleverte fortellinger. Ofte har eventyrene blitt forstått som en sjanger beregnet på barn. I forrige kapittel så vi hvordan barnet, det barnlige og barndommen er sentrale motiver i *Lud-in-the-Mist* som også bidrar til å forsterke romanens tematikk. På tross av at fortellinger hvor barn har handlingsdrivende roller i mange tilfeller også appellerer til barn som lesere, er ikke dette tilfellet i Mirrlees' roman hvor barnets blikk heller fungerer som underliggjørende instans. Carol Tully påpeker i *Romantic Fairy Tales* fra 2000 at sammenkoblingen mellom barnet og eventyrene er skapt i vår moderne tid. Dette er en forstilling som ikke reflekterer eventyrenes kulturelle betydning i romantikken, også den betydningen de hadde for voksne lesere. I romantikken finner man tilbake til eventyrene fordi sjangerens narrative form egnert seg for å formidle romantikkens estetiske og filosofiske ideer. I den forbindelse vektlegges også det litterære eventyrets kvaliteter. Det litterære eventyret, også omtalt som kunsteventyret, er i følge Tully den sjangeren som i størst grad representerer romantikkens fascinasjon for fortiden (2000: x). Eventyret kan med andre ord ikke avskrives som en form for litteratur for barn slik det gjerne gjøres i vår moderne tid. Det er imidlertid en vesensforskjell mellom folkeeventyret og kunsteventyret som bidrar til å gjøre kunsteventyret til et mer sofistikert narrativ. Folkeeventyret har blitt overlevert muntlig fra generasjon til generasjon og dermed aldri blitt nedskrevet med hensikt om å benytte seg av konkrete litterære virkemidler. Kunsteventyret er derimot en svært konstruert og litterær form for eventyr hvor teksten tydelig bærer preg av å være skrevet av en forfatter. Når et eventyr er konstruert slik kunsteventyret er kan det overnaturlige tillegges en konkret funksjon. Det kan være snakk om en estetisk og kunstnerisk funksjon, en underliggjørende funksjon eller en form for allegorisk funksjon. Ved å plassere romanens handling i et univers som bygger på eventyrets tradisjoner legger Mirrlees opp til at leseren møter teksten med forventninger om at dette er en verden hvor andre logiske prinsipper ligger til grunn enn dem vi forholder oss til i den ikke-fiktive, virkelige verden. Ved å benytte seg av velkjente motiver og topoi hentet fra eventyrtradisjonen sørger Mirrlees for at leseren opplever *Lud-in-the-Mist* som et eventyr. Det

overnaturlige tillegges imidlertid en bestemt funksjon som ikke tilfredsstiller leserens forventninger. Denne dissonansen tilrettelegger for at teksten også formidler det uhyggelige.

Briggs omtaler som nevnt eventyrets motiver og topoi, samt deres utvikling og tradisjon. Følgende vil jeg redegjøre for hvilke motiver og topoi Mirrlees benytter seg av og hvordan disse sørger for at *Lud-in-the-Mist* har tilknytning til eventyrtradisjonen. I *A Dictionary of Fairies* organiserer Briggs dem alfabetisk som i et oppslagsverk og av praktiske årsaker har jeg samlet de aktuelle motivene i to overordnede kategorier som jeg vil behandle hver for seg. Den første kategorien tar for seg Fairyland som motiv og består av motiver hentet fra Briggs som er listet opp som *Time in Fairyland*, *Visits to Fairyland*, *or Visitors to Fairyland* og *Fairy market, or fair*. Den andre kategorien, som tar for seg *fairies* som motiv, er en samling av motivene listet som *Cheerfulness*, *Defects of the fairies*, *Diminutive fairies*, *Dress and appearance of the fairies*, *Ignis Fatuus* og *Portunes*.

### **Fairyland som motiv**

Fairyland er bygget på et sett med forestillinger. Først og fremst fungerer tiden tradisjonelt sett annerledes her enn den gjør i den verdslige verdenen, hvilket fører til at når personer reiser inn dit kan man risikere at tiden utenfor Fairyland har forløpt raskere enn normalt. I visse tilfeller kan man reise inn i Fairyland og tilbake i løpet av samme natt, men «on the whole, it may be said that the man who visits Fairyland does so at a grave risk of not returning until long after his span of mortal life has been consumed» (Briggs 1977: 398). I fortellinger hvor Fairyland figurerer er dette en måte personene kan bli klar over at de har oppholdt seg der. I *Lud-in-the-Mist* er det Nathaniels tidsoppfatning som i første omgang forvirres idet han entrer Elfin Marches og deretter krysser grensen til Fairyland (uten at leseren får følge med han): «Master Nathaniel, for how long he could not have said, went riding up and up the bridle-path that wound in and out among the foothills» (243). Allerede her har Nathaniel mistet oppfatningen av tiden og opplevelsen skildres som om det var en drøm: «Suddenly his consciousness seemed to have gone out of gear, to have missed one of the notches in time and space» (243). I likhet med hvordan Nathaniels opplevelse av Elfin Marches viste hvordan romanen veksler mot å stille ontologiske spørsmål, bidrar beskrivelsen av opplevelsen også til at leseren forstår hvordan tiden i Fairyland er annerledes. Også når han tilsynelatende har returnert til den virkeligheten han kjenner til fra Dorimare undres Nathaniel over hvor mye tid som har gått. Det hele har blitt beskrevet som omtrentlig et døgn, men ute i virkeligheten har månen gått fra å være voksende, nesten full, til å være halv og minkende: Hva har skjedd med

tiden og Nathaniels oppfatning av den? Det problematiseres eksplisitt i teksten at tiden i Fairyland ikke bare har følt annerledes for Nathaniel, men også har vært det.

To andre mye brukte motiver i eventyrtradisjonen er hvordan besøkende i Fairyland har problemer med å reise derfra igjen: «It was most usual for people who had been drawn into Fairyland to find themselves unable to escape when they wished to do so» (Briggs 1977: 422), og hvordan besøkende i Fairyland ofte heller ikke reiser inn dit av egen fri vilje, men blir kidnappet av *fairies*. I litteraturen tilknyttet eventyrtradisjonen er det et mye brukt motiv at *fairies* kidnapper barn, ofte jentebarn, tar dem med inn i Fairyland og frister dem til å spise *fairy food*, passe barna deres eller gifte seg med andre *fairies* (1977: 62; 63; 65). Også disse motivene har Mirrlees tatt i bruk i sin roman hvor Miss Primroses jentebarn blir lokket mot Fairyland. Barna, inkludert Nathaniels egen datter, må ha hjelp til å rømme før de blir solgt til *fairies* på marked i Elfin Marches. Nathaniel kjenner til hvilke regler som gjelder både i og utenfor Fairyland og vet at i følge tradisjonen kan ikke barna bli solgt før de har krysset grensen. Dette er kunnskap han bruker for å redde barna: «'This is not Fairyland – it is only the Elfin Marches. They cannot be sold until they have crossed over into Fairyland – I say they cannot be sold.' [...] Then he found himself giving a learned dissertation on the law of property, as observed in the Elfin Marches» (248). Slik klarer Nathaniel å redde jentebarna ved bruk av en form for illusjon. I romanen regnes loven som en illusjon også utenfor Dorimares grenser. Han fortsetter reisen mot Fairyland fordi det fremdeles gjenstår å redde Ranulph: «Suddenly he remembered about Ranulph. Ranulph had gone to the country from which there is no return. *But he was going to follow him there and fetch him back*» (249). Mirrlees sørger her for eksplisitt å benytte seg av de tradisjonsrike motivene som har bidratt til å skape Fairyland i litteraturen. Uten kunnskapen om hvilke regler som gjelder i Fairyland ville ikke Nathaniel ha forstått hvordan universet han har trådt inn i fungerte. Dette er kunnskap både Nathaniel og leseren kjenner til fordi Fairyland er et litterært land bygget på tradisjoner vi kjenner til. Slik knytter Mirrlees seg her bevisst til eventyrtradisjonen og Fairyland som litterært univers og skillet mellom hva som er virkelighet og hva som er uvirkelig viskes ut. Nathaniel og leseren befinner seg plutselig på samme forståelsesnivå fordi begge kjenner til reglene og konvensjonene som konstituerer Fairyland. Fairyland fungerer likt både i forhold til den ikke-fiktive verdenen utenfor romanen og i forhold til det fiktive Dorimare.

Mirrlees benytter seg også av en henvisning til eventyrtradisjonens Fairyland i form av et marked hvor Nathaniel plutselig befinner seg. Markedet er en ofte brukt trope i eventyrtradisjonen, men kan også være en allusjon til Rossettis tidligere nevnte narrative dikt

«Goblin Market». I følge Briggs har disse markedene tradisjonelt sett en truende og illevarslende fremtoning, på tross av at menneskene der ved første øyekast kan virke glade og vakre (1977: 152). I *Lud-in-the-Mist* skildres et slikt marked. Nathaniel befinner seg plutselig midt i en gruppe bønder:

[...] what were these people with whom he had mingled? An ordinary troop of holiday-making peasants? At first sight, so they seemed. There were pretty girls, with sunny hair escaping from under red and blue handkerchiefs, and rustic dandies cross-gartered with gay ribands, and old women with quiet, nobly-lined faces – a village community bound for some fair or merry-making. (243–244)

Nathaniel befinner seg i blant det som virker som en normal gruppe bønder og det brukes positivt ladde ord i beskrivelsen av menneskene. Leseren får dermed i første omgang inntrykk av at bøndene ikke er skumle, fremmede eller farlige. I de påfølgende linjene sørges det derimot for at denne tilsynelatende gode stemningen får et skremmende og illevarslende preg: «But why were their eyes so fixed and strange, and why did they walk in *absolute silence*? And then the invisible cicerone of dreams, who is one's other self, whispered in his ear, *These are they whom men called dead*» (244). I første omgang er det kun leseren som opplever hendelsen som uhyggelig, for Nathaniel opplever disse ordene som betryggende og oppklarende: «And, like everything else said by that cicerone, these words seemed to throw a flood of light on the situation, to make it immediately normal, even prosaic» (244). Det oppstår en dissonans mellom Nathaniel og leseren på grunn av at det som virker skremmende for leseren gir Nathaniel en følelse av trygghet. Det er først noe senere at Nathaniel føler at det er noe ved markedet som ikke er som det burde og som minner han på at hans egentlige oppgave er å redde Ranulph fra Fairyland. Følelsene vekkes ved at han observerer en gutt som sitter alene på en sliten karusell og gråter: «Master Nathaniel felt a sudden tightening in his throat. Poor little boy! Poor little lonely boy! What was it he reminded him of? Something painful, and very near his heart» (245). Slik får markedet en illevarslende og skremmende fremtoning også for Nathaniel, hvilket marked tilknyttet Fairyland tradisjonelt sett har.

### ***Fairies* som motiv**

Også ulike varianter av *fairies* figurerer i Mirrlees' *Lud-in-the-Mist*. I følge Briggs' undersøkelser og forklaringer er *fairies* tradisjonelt regnet for å være lystige og muntre

personer som avstår fra all surmuling og klaging (1977: 72). De har i mange tilfeller noe vakkert ved seg, men også gjerne en fysisk defekt som at de gjerne halter når de går eller danser, eller at de ved første øyekast tilsynelatende er normale og vakre vesener: «The Scandinavian ellewomen, for instance, have beautiful faces, but if looked at from behind are seen to be hollow» (1977: 92). Som oftest kler seg også i grønt: «Most people, asked off-hand about the colour of the fairies' clothes, would answer 'green' without hesitation, and they would not be far astray. Green is generally acknowledged to be the fairy colour, particularly in Celtic countries» (1977: 108). Mirrlees tar i bruk samtidige tradisjonelle forstillinger om *fairies*. Allerede i romanens andre kapittel presenteres leseren for det som etter alt å dømme må kunne sies å være en *fairy*: Duke Aubrey, en tidligere hertug som hersket i Dorimare. Han beskrives som «a hunchback with a face of angelic beauty, who seemed to be possessed by a laughing demon of destructiveness» (10). Mirrlees henviser her åpenbart til eventyrtradisjonen ved at hun tillegger Duke Aubrey egenskaper som tradisjonelt sett forbindes med vesener fra Fairyland. Han har et vakkert ansikt, men en fysisk defekt ved at han er pukkelrygget. Dessuten har han det gode humøret og en skøyeraktig oppførsel. Senere i romanen nevnes igjen en pukkelrygget person. Hendelsen finner sted i på Miss Primrose Crabapples akademi. Tidligere har jeg omtalt denne hendelsen i forbindelse med at barn og voksne stiller seg ulik i forhold til det overnaturlige. Her ser vi hvordan samme passasje viser at Duke Aubrey er tilknyttet eventyrtradisjonen ved å ha en *fairies* egenskaper. Her beskrives tilstedeværelsen av en mystisk skikkelse:

And then – whence and how they could not say – a new person had joined the dance. He was dressed in green and he wore a black mask. And the curious thing was that, in spite of all the crossings and recrossings and runs down the middle, and the endless shuffling in the positions of the dancers, demanded by the intricate figures of this dance, the newcomer was never beside you – it was always with somebody else that he was dancing. *You* never felt the touch of his hand. This was the experience of each individual Crabapple Blossom.

But Moonlove Honeysuckle caught a glimpse of his back; and on it there was a hump. (79–80)

Ved å nevne hvordan denne mystiske skikkelsen har en hump på ryggen gis det assosiasjoner til den tildeligere nevnte Duke Aubrey som er den eneste andre personen det fortelles om at er pukkelrygget. Det er dermed nærliggende å anta at det er han jentene opplever at er i rommet sammen med dem. Hvordan det også beskrives at skikkelsen var kledd i grønt henviser til den tradisjonelle forståelsen av sammenkoblingen mellom *fairies* og grønnfargede klær som



Briggs viser til. I tillegg kan navnet Aubrey være en allusjon til en historisk person. I følge Briggs var John Aubrey antikvar og arbeidet med å ta vare på eldre tradisjoner og fortellinger knyttet til Fairie og *fairies* på 1600-tallet (1977: 12). Slik alluderer Mirrlees både til eventyrtradisjonen og til den virkelige verden hvilket fører til at grensen mellom virkelighet og uvirkelighet igjen viskes ut og utydeliggjøres.

Foruten Duke Aubrey er det tre andre skikkelser i Mirrlees' roman som antageligvis må regnes som *fairies*. Dette er Portunus, Willy Wisp og Endymion Leer. Navnet Endymion (eventuelt Endimion) omtales av Briggs i forbindelse med at *fairies* ofte forstås som en manifestasjon av menneskets sjel i form av små skapninger: «They were probably carried on in the stream of tradition by the fairies' connection with the dead, for the soul is often thought of as a tiny creature which comes out of a sleeping man and wanders about» (1977: 98). Mirrlees knytter seg til denne tradisjonen ved å gi sin romans antagonist det samme navnet. Videre er Will O' The Wisp, også kalt Ignis Fatuus, et alveaktig eller åndelig vesen som figurerer i den Fairie-tilknyttede, keltiske fortellertradisjonen: «Various legends account for the Ignis Fatuus. Sometimes it is thought to be a tricky bogart [...], sometimes it is ghostly in origin, a soul who for some sin could not rest» (Briggs 1977: 231). I Mirrlees' roman er Willy Wisp en person som minner om den tradisjonelle forståelsen av det mytiske vesenet Ignis Fatuus. Leseren blir første gang presentert for han ved at det kommer frem at det er han som har gitt Ranulph *fairy fruit*. Uten at Nathaniel har vært klar over det har Willy Wisp jobbet for ham. Willy Wisp plager innbyggerne i byen ved å utsette dem for skøyerstreker, hvilket de ikke har satt stor pris på: «'Willy Wisp with his pranks was the plague of the town while he was in it'» (39). Mirrlees skriver seg inn i eventyrtradisjonen ved at hun velger å tillegge en av romanpersonene disse egenskapene og i tillegg gi han et navn som er sterkt forankret i den keltiske eventyrtradisjonen.

Den tredje personen som bærer preg av tradisjonen er veveren og felespilleren Portunus. I følge Briggs er *portunes* tradisjonelt sett en type *fairie* som arbeider for mennesker.<sup>14</sup> De er i utgangspunktet ikke slemme, men i fortellinger om dem lurere de ofte mennesker (1977: 333). Også i boken *The Personnel of Fairyland. A short account of the Fairy People of Great Britain for those who tell Stories to children* (1953) skriver Briggs om *the portunes*: «These are a strange kind of fairy reported by Gervase of Tilbury and not

---

<sup>14</sup> Sammenliknbart med gårdsnisser i den norske folketroen.

surviving in any modern folk lore» (1969: 217).<sup>15</sup> Denne typen *fairie* har tradisjonelt sett et særegent utseende og arbeidsoppgaver, hvilket Mirrlees' Portunus ikke har og slik sett stemmer det at *portunes* heller ikke har overlevd i denne moderne eventyrinspirerte fortellingen. Allikevel er det utvilsomt likheter mellom Mirrlees' fiktive person og eventyrtradisjonens *portunes*, først og fremst i navnet, men også ved at Portunus egenskaper og personlighet stemmer overens med den tradisjonelle oppfatningen av *fairies*. I Mirrlees' roman fortelles det om hvordan Ranulph reagerer første gang han møter Portunus hos Widow Gibberty. Det vekkes en frykt i ham: «And then Ranulph really did give everyone a fright, for he stopped eating, and for a few seconds stared at him in silence. Then he gave a piercing scream» (62). Senere samme kveld er Luke bekymret for Ranulph og ber han fortelle hva det var ved Portunus som skremte han på den måten. Ranulph forteller: «Finally he admitted that when he had been a small child he had frequently seen Portunus in his dreams, 'And that's rather frightening, you know, Luke'» (66). Både Luke, og med han til en viss grad også leseren, avværner dermed situasjonen og betrakter Ranulphs frykt som fantasifullt oppspinn, inntil det uhyggelige og illevarslende igjen bringes inn ved at Ranulph legger til: «'But there's something else, Luke,' he said. 'Old Portunus, you know, is a dead man'» (67). Om Luke, og leseren, fremdeles ikke tar det Ranulph forteller alvorlig skapes det allikevel en usikkerhet rundt Portunus' karakter og det som tilknyttet Fairyland opprettholder sin uhyggelige fremtoning.

Ved i så stor grad å benytte seg av motiver, topoi og tematikk som tilknyttet eventyrsjangeren, skriver Mirrlees seg inn i en lang tradisjon og jeg vil argumentere for at *Lud-in-the-Mist* kan sies å være et moderne kunsteventyr. Også Tolkiens «On Fairy-Stories» legitimerer denne påstanden ettersom han her understreker hvordan eventyr er historier som handler om Faërie: «I said the sense 'stories about fairies' was too narrow. It is too narrow, even if we reject the diminutive size, for fairy-stories are not in normal English usage stories about fairies or elves, but stories about Fairy, that is *Faërie*, the realm or state in which fairies have their being» (1983: 13-14). Med dette understreker Tolkien at han anser eventyr som fortellinger om Fairie. Videre spesifiserer han at Fairie innebærer mer enn bare «elves and fays» og andre vesener som gjerne forbindes med det overnaturlige, men også at: «it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted» (1983: 14).

---

<sup>15</sup> Gervase of Tilbury var en forfatter og folklorist som levde på 1100-tallet og er i følge artikkelen «The English Folklore of Gervase of Tilbury» publisert i *Folklore* i 1944 en foregangsfigur innen tidlig engelsk folkloristikk (Oman 1944: 15)

Dessuten vil et eventyr i følge Tolkien handle om det en opplever i dette farefylte riket «or upon its shadowy marches» (1983: 14). Mirrlees' roman er en fortelling som handler om en mann og hans reise i det farefylte Fairyland og i grenselandet omkring det, samtidig som den tar for seg det som tilknyttes Fairie slik det tradisjonelt sett har vært brukt. Ikke hovedsakelig ved at alver, feer og enhjørninger har sentrale roller, men ved at Fairie er tilstedeværende i fortellingen ved at det er en del av alt i Dorimare, ikke i alle tilfeller dirkete og eksplisitt, men tidvis også underliggende og i utkanten. Slik er Fairie tilstedeværende i teksten gjennom Nathaniel, Ranulph og alle som spiser *fairie fruit* ved at de blir det som må sies å være *enchanted* – forhekset eller fortryllet.

### De overnaturlige elementenes funksjon

Mendlesohn og Todorov knytter begge sine teorier opp mot begrepet nøling eller tvil. Den engelske oversettelsen av Todorovs begrep er *hesitation*. Hos Mendlesohn brukes *equipoise*. Disse to begrepene omhandler begge en form for tvil, og Mendlesohn uttrykker eksplisitt at hun har tatt utgangspunkt i Todorovs *hesitation* når hun har kommet opp med begrepet *equipoise*. Allikevel skal de sies at det er en nyanseforskjell mellom disse begrepene. Det vil være mer nærliggende å forstå *equipoise* som en form for likevekt, mens Todorovs *hesitation* bør leses som en tvil eller nøling. På tross av nyanseforskjellen mellom disse to begrepene har de det til felles at de begge bidrar til å skildre den usikkerheten som skapes i en viss type fantasy-litteratur og fantastiske tekster. Denne usikkerheten går ut på forholdet mellom det naturlige og det overnaturlige, det virkelige og det uvirkelige.

Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) beskriver den fantastiske litteraturens storhetstid mellom år 1800 og 1900. Dette var tiden før psykoanalysen ble sentral for forståelsen av menneskets subjektive erfaring og indre liv. Før psykoanalysen hadde man et behov for å omtale det subjektive ved bruk av andre metoder og det er her det fantastiske gjør seg gjeldende. Både for å si noe om det subjektive uten å være for direkte og til en viss grad for å unngå sensur. Todorov argumenterer for at dette behovet forsvant og ble overtatt av psykoanalysen på 1900-tallet. Han er imidlertid påståelig og lite nyansert: «Psychoanalysis has replaced (and thereby has made useless) the literature of the fantastic» (1975: 160). Etter 1900 forsvinner det fantastiske i litteraturen til fordel for en psykologisk, allegorisk lesning. Det Todorov her overser er muligheten for at en tekst kan være allegorisk *til en viss grad*. Det allegoriske kan finnes i visse nivåer av teksten uten at teksten krever en gjennomgående allegorisk lesning. Mendlesohn skriver i en annen tid enn Todorov og hennes liminal fantasy

tilhører perioden etter den fantastiske litteraturens storhetstid. Dette kommer tydelig frem i hennes *Rhetorics of Fantasy* (2008). Det er også mulig at hun bevisst har gått inn for å ta avstand fra Todorovs forståelse av det fantastiske med hensikt om å kunne si noe nytt om fantasy-litteraturen. På tross av ulikhetene mellom Todorov og Mendlesohns teorier og forståelse av fantasy-litteraturen og det fantastiske deler de forståelsen av forholdet mellom det virkelige og det uvirkelige. Begge omtaler overgangen mellom de to og det er i denne overgangen at de fantastiske og liminale tekstene oppstår.

I og med at Mendlesohn baserer sin forståelse av liminal fantasy på *equipoise*, «a more positivist construction of Todorov's concept of hesitation» (Mendlesohn 2008: 182), vil jeg begynne med å redegjøre for Todorovs teori. Som sagt danner nøling grunnlaget for Todorovs lesning av det fantastiske. Dersom teksten ikke fremprovoserer og resulterer i nøling og tvil både hos leseren og tekstens protagonist må den snarere sies å være overnaturlig eller uhyggelig.<sup>16</sup> Det fantastiske kan oppstå dersom det i en verden som tilsynelatende oppleves lik som vår virkelige verden forekommer det en hendelse «which cannot be explained by the laws of this same familiar world» (Todorov 1975: 25). Personen som opplever hendelsen må velge mellom å forstå den som en illusjon – hendelsen bryter dermed ikke med de rasjonelle lovene som konstituerer virkeligheten – eller å forstå det slik at hendelsen virkelig fant sted – hendelsen er ekte, men innebærer at virkeligheten styres av lover personen ikke er innforstått med. Todorov forklarer det slik: «The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous» (1975: 25). Det fantastiske avhenger med andre ord av forholdet den aktuelle personen har til virkeligheten og til det forestilte. Dessuten har det fantastiske den egenskapen at det provoserer frem en reaksjon hos leseren: «by the hesitation it engenders, the fantastic questions precisely the existence of an irreducible opposition between real and unreal» (1975: 167). Forholdet mellom hva som er virkelig og hva som er uvirkelig problematiseres eksplisitt i den fantastiske litteraturen ved at dets funksjon er å fremprovosere en vedvarende nøling og tvil hos den impliserte leseren.

Usikkerheten i forbindelse med hva som oppleves som virkelig og hva som ikke er det danner også grunnlaget for Mendlesohns kategori liminal fantasy. Hun plasserer Mirrlees'

---

<sup>16</sup> I den engelske oversettelsen av Todorovs tilnærming til det fantastiske brukes begrepene *uncanny* og *marvellous* for de franske begrepene *l'étrange* og *le merveilleux*. Oversettelsen fra *l'étrange* til *uncanny* bør problematiseres fordi aspekter ved det franske begrepets etymologi forsvinner. På norsk vil det være nærliggende å oversette *uncanny* til *uhyggelig*, dermed forsvinner betydningen *underlig* fra det franske *étrange*.

*Lud-in-the-Mist* i sentrum av kategoriens *fuzzy set*.<sup>17</sup> Kategorien definerer hun kort som «*that form of fantasy which estranges the reader from the fantastic as seen and described by the protagonist*» (2008: 182). Grunnleggende for at leseren skal bli fremmedgjort i forhold til det fantastiske slik det oppleves av protagonisten er en ironisk plassering, samt *equipoise*. Med andre ord en form for likevekt mellom det naturlige, virkelige og det overnaturlige, uvirkelige. Det forblir usikkert hva som er virkelig i forhold til vår ikke-fiktive verden og hva som ikke er det, det vil si det som er overnaturlig. De to oppfatningene veies likt og fører til tvil og nøling både hos protagonisten og hos leseren. Det liminale, i likhet med det fantastiske, avhenger dermed av leseren og hennes opplevelse av det fiktive universet. Sentralt for Mendlesohns lesning av *Lud-in-the-Mist* som liminal fantasy er de fiktive personenes forhold til fornuft og fantasi. Det er ikke tvil om at det er elementer i Mirrlees' univers som ikke er virkelige i vårt univers, men det er ikke på dette området de fiktive personene stiller spørsmål til hvorvidt noe er virkelig. De er snarere i tvil om hvorvidt loven er en illusjon eller ikke, samtidig som Fairyland og dets eksistens ignoreres. Mendlesohn omtaler denne ironiske plasseringen av de fiktive personene i forhold til leseren slik: «To the inhabitants of Dorimar [*sic*], the supernatural is real enough to be denied. The law, on the other hand, they know to be a creation of the mind» (2008: 186). Her er det snakk om en form for tvil, men tvilen samsvarer ikke innad og utenfor romanens univers. Dette skaper en dissonans mellom leseren og de fiktive personenes utgangspunkt for forståelse. Nathaniel forklarer Master Ambrose hvordan det har seg at lovverket kan sies å være en form for illusjon ved å sammenlikne det med *fairy things*:

‘But do you remember what my father said about the Law being man’s substitute for fairy fruit? Fairy things are all of them supposed to be shadowy cheats – delusion. But man can’t live without delusion, so he creates for himself another form of delusion – the world-in-law, subject to no other law but the will of man, where man juggles with facts to his heart’s content [...]’ (163)

Slik blir Fairyland og Dorimare (*the world-in-law*) regnet som like. De to forholder seg likt til virkeligheten. Det vil si at de begge enten er like virkelige eller like uvirkelige. På tross av at det gis inntrykk av at loven er en form for menneskeskapt illusjon og mindre virkelig en

---

<sup>17</sup> Begrepet *fuzzy set* er hentet fra Brian Atteberys *Strategies of Fantasy* (1992). Attebery har hentet begrepet fra matematikken, men overfører det her til litteraturvitenskapen. Attebery presenterer en forklaring på hvordan begrepet kan benyttes i forhold til en mer fleksibel sjangermessig kategorisering av litteratur hvor sjangre kan defineres ut i fra sitt senter heller enn de verkene som havner i utkanten. En sjanger kan dermed defineres ut i fra et verk som sjangertypisk danner et sentrum og hvor mindre sjangertypiske verk danner grenseområdet i utkanten av sjangeren, men som allikevel tilhører den (Attebery 1992: 12).

Fairyland har den en form for performativ kraft som igjen forstyrrer leserens forståelse av forholdet mellom hva som er virkelig og hva som ikke er det. Dersom lovverket er en illusjon, kan det da være performativt?

I retten blir Nathaniel anklaget for å være skyldig i at alle byens jentebarn rømmer til Fairyland. Som et resultat av dette blir han erklært død fordi dette er den eneste muligheten senatorene har til å avsette ham og får en ny ordfører i byen: «The following day, with all the masquerading that the Law delights in, Master Nathaniel was pronounced in the Senate to be dead» (156). Samme dag drar Master Ambrose på besøk til Nathaniel. Leseren antar at Nathaniel er i live på tross av at han har blitt erklært død av senatet fordi det i vår virkelighetsoppfatning ikke er slik at talehandlinger i så stor grad er performative. Leseren blir derfor overrasket når det som møter Master Ambrose beskrives som et lik: «he [Master Ambrose] found a very cheerful corpse who greeted him with a smack on the back and a cry of ‘Never say die, Brosie!’» (156). Tilsynelatende er dette kun en talemåte ettersom Nathaniel virker å leve i beste velgående. I løpet av besøket viser det seg at Nathaniel har sittet oppe hele natten og tilegnet seg ny informasjon om en gammel drapsgåte. Han har fått ny innsikt i forholdet mellom *world-in-law* og Fairyland og forsøker å forklare sammenhengen mellom de to: «‘Beyond the borders of the world-in-law, [...] that is to say, the world as we choose for our convenience that it should appear, there is delusion – or reality’» (163). Master Ambrose er noe motvillig, men blir til slutt overbevist om at det Nathaniel sier kan stemme. Like før Master Ambrose skal til å dra hjem bryter Nathaniel ut: «‘Stop a minute, Ambrose!’ interrupted Master Nathaniel. ‘I’ve got a sudden silly whim that we should take an oath I must have read when I was a youngster in some old book... the words have suddenly come back to me’» (167). Etter at eden er avlagt stiller fortellerstemmen et spørsmål formulert som en fri indirekte diskurs:

When, and in what book had Master Nathaniel found it? For it was the vow taken by the candidates for initiation into the first degree of the ancient Mysteries of Dorimare. Do not forget that, in the eye of the Law, Master Nathaniel was a dead man.  
(167)

Leseren får inntrykk av at fortelleren ikke omtaler Nathaniel som et lik kun som en talemåte, men at han faktisk har gått over til den andre siden og blitt en del av Silent People – de som forstås som de dødes sjeler. Dette forblir usikkert helt til romanens slutt, men svaret er heller ikke viktig ettersom det nettopp er usikkerheten vi er ute etter.

De overnaturlige elementenes funksjon i Mirrlees' *Lud-in-the-Mist* sørger dermed for å opprettholde en form for usikkerhet som skaper tvil hos leseren og som sørger for at likevekten mellom de to verdenene opprettholdes. Tvilen styrkes ved at Mirrlees benytter seg av elementer fra eventyrtradisjonen og folketroen. Denne tvilen åpner for at det uhyggelige slik Freud forstår det kan oppstå.

### **Freud og det uhyggelige**

Den norske og engelske oversettelsen av Todorovs tekst hvor det franske begrepet *l'étrange* oversettes til henholdsvis det uhyggelige og *the uncanny*, inviterer til at det oppstår assosiasjoner til Sigmund Freuds forståelse av *das unheimliche* slik det presenteres i essayet med samme navn. Todorovs tilnærming til det fantastiske er imidlertid absolutt strukturalistisk og det uhyggelige må her ikke forveksles med Freuds bruk av begrepet. Allikevel viser det seg at også Freuds tekst er relevant i forhold til en lesning av Mirrlees' *Lud-in-the-Mist*. Som vi har sett sørger motivene fra eventyrtradisjonen for at det skapes en uhyggelig stemning i Mirrlees' kunsteventyr. Følgende vil jeg derfor gjøre en hermeneutisk lesning av Freuds essay for å anvende hans forståelse av det uhyggelige på Mirrlees' tekst. Essayets konklusjon er «that the uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar» (2003: 124). Hvordan denne frykten oppstår ligger på mange måter i ordets betydning, semantisk og så vel som etymologisk, og Freud gjør derfor en detaljert undersøkelse av ordets betydningsinnhold som han videre bygger sin forståelse av det uhyggelige på.

Det tyske ordet *unheimlich* har en nyansert meningsinnhold som har utviklet seg fra å ha en mer gammeldags betydning *hjemlig/heimlig* til den moderne betydningen *hemmelig*. I dagligtalen brukes *unheimlich* i betydningen svært *stor/mye* eller *i uvanlig stor grad*, mens det i en filosofisk, etymologisk og psykoanalytisk sammenheng heller brukes i betydningen *ikke-hjemlig*. Freud gjør en omfattende undersøkelse av ordets betydning både på tysk og andre språk og konklusjonen er følgende: «The uncanny (*das Unheimliche*, 'the unhomely') is in some way a species of the familiar (*das Heimliche*, 'the homely')» (2003: 134). Videre bruker Freud Hoffmanns «Der Sandmann» som et eksempel på en fortelling hvor den uhyggelige stemningen er særskilt tydelig. Jeg vil bruke Freuds forståelse av det uhyggelige i forhold til hvordan det oppstår idet leseren, og protagonisten, opplever en usikkerhet forbundet med hvorvidt noe som 1) i utgangspunktet oppleves som hjemlig får noe fremmed ved seg eller 2)

når noe som var ment å være skjult og hemmelig avsløres (2003: 132).<sup>18</sup> I «Der Sandmann» knyttes det uhyggelige til hvordan noe oppleves som tilsynelatende kjent og hjemlig, men som allikevel har noe fremmed ved seg til roboten Olympia som Nathaniel forelsker seg i. Hun er tilsynelatende menneskelig, men det er noe fremmed ved henne, i blikket hennes og i hvordan hun nesten ikke beveger seg. Dette er noe de fleste finner uhyggelig: «'We have come to find this Olympia quite uncanny; we would like to have nothing to do with her; it seems to us that she is only acting like a living creature, and yet there is some reason for that which we cannot fathom'» (Hoffmann 2004: 116).<sup>19</sup> Nathaniel opplever derimot ikke dette som skremmende på samme måte som når han opplever intens frykt i møtet med Coppola. Hos Freud kobles dette til det barnlige og hvordan barn ikke er redde for at dukker skal komme til live, en hendelse som ville ha opplevdes som skremmende for voksne, men som barn heller ønsker at skal skje (2003: 141).

I Mirrlees' roman skapes det i likhet med hos Hoffmann en uhyggelig stemning ved at noe som tilsynelatende oppleves som kjent og hjemlig bærer preg av noe fremmed. Dette blir tydelig i kapittel 27 «The Fair in the Elfin Marches» hvor Nathaniel plutselig befinner seg midt blant en gruppe lystige bønder på vei til marked. I forbindelse med eventyrtradisjonens motivbruk slik jeg presenterte det tidligere i dette kapittelet så vi hvordan markedet bidro til at *Lud-in-the-Mist* kan sies å være et eventyr. Her ser vi hvordan samme passasje fører til uhyggelige stemning i teksten. Det er imidlertid noe fremmed ved disse menneskene ettersom de er helt stive i blikket og går i absolutt stillhet. I neste linje får leseren, og Nathaniel, så vite at disse bøndene tilhører Silent People, «*they whom men called dead*» (244). Bøndene virker ved første øyekast som en ordinær gruppe mennesker på vei til marked, men etter å ha sett nærmere etter viser det seg at de har noe *unheimlich* ved seg. I likhet med hvordan det hos Freud skapes en kobling mellom barnets ønske og tro, hvilket fører til at barnet i møte med situasjoner som denne ikke føler frykt, opplever heller ikke Nathaniel frykt i møte med menneskene på markedet. Ranulph beskriver også hvordan det som oppleves som hjemlig vekker en uhyggelig stemning hos ham. I samtale med Nathaniel etter den tidligere omtalte festen hos familien Chanticleer kommer det frem at denne frykten har eskalert i styrke og at

---

<sup>18</sup> Ideen om at det uhyggelige har tilknytning til det hemmelige og det skjulte er hos Freud hentet fra Schelling. Freud kobler dette til fortregning av emosjonelle impulser som blir uhyggelige nettopp ved at de fortreges: «In the first place, if psychoanalytic theory is right in asserting that every affect arising from an emotional impulse – of whatever kind – is converted into fear by being repressed, it follows that among those things that are felt to be frightening there must be one group in which it can be shown that the frightening element is something that has been repressed and now returns» (2003: 147).

<sup>19</sup> I min oppgave bruker jeg den engelske oversettelsen av Hoffmanns fortelling fordi ordlyden her er svært lik Mirrlees' roman, hvilket jeg gjør et poeng ut av i forbindelse med hvordan både Hoffmann og Mirrlees' Nathaniel opplever det tilbakevendende og traumatiske barndomsminnet som «a nameless fear» i kapittel 3.



det ikke lenger er mulig for han å undertrykke og hemmeligholde at han lengter til Fairyland. Det at Ranulph tror at han har spist av den forbudte frukten er utløsende årsak til at han ikke lenger kan legge skjul på en lengsel han har følt på hele livet.

‘And ever since... since I ate... the *fruit*,’ went on Ranulph, ‘everything has frightened me... at least, not only since then, because it did before too, but it’s much worse now. Like that cheese to-night... anything can suddenly seem queer and terrible. But since... since I ate that fruit I sometimes seem to see the reason why they’re terrible. Just as I did to-night over the cheese, and I was so frightened that I simply couldn’t keep quiet another minute’

Master Nathaniel groaned. He too had felt frightened of homely things. (34)

Sitatet viser både hvordan det uhyggelige kan oppstå ved at noe som i utgangspunktet fremstår som hjemlig får noe fremmed ved seg og dermed oppleves som skremmende (ved at Ranulph plutselig synes ost er fryktelig skummelt) og hvordan det som har vært fortrent plutselig returnerer til ens bevissthet (ved at Ranulph har forsøkt å skjule at han kjenner på en uutholdelig lengsel mot Fairyland, samt hvordan dette også minner Nathaniel om at han selv ofte skremmes av hjemlige ting). Fortrenging preger romanen som helhet i form av at alle byens innbyggere har fortrente kollektive minner om hvordan det overnaturlige en gang var en del av deres hverdag, for ignoransen som preger det moderne samfunnet fikk overhånd. Dette fortrente minnet manifesterer seg eksplisitt i en frykt for å gå ut i mørket om vinteren. Grunnen til dette er at deres forfedres opplevelser av hvordan vesener fra Fairyland viste seg etter mørkets fall er fortrent, men allikevel ikke helt glemt: «In winter the citizens preferred their own firesides; they had an unreasoning dislike of being out after nightfall, a dislike due not so much to fear as to habit. Though the habit may have sprung from some forgotten danger that, long ago, had made their ancestors shun the dark» (19). Følelsen av at noe som har blitt fortrent returnerer til innbyggernes bevissthet skaper er en uhyggelig stemming i den forstand Freud beskriver den, både hos de fiktive personene og hos leseren.

Fortrengning er et sentralt tema i Mirrlees’ *Lud-in-the-Mist*, både som en personlig opplevelse for Nathaniel og som en kollektiv holdning til virkeligheten, en holdning som preger hele landet Dorimare. Først og fremst er det Nathaniels fortrengning av det traumatiske barndomsminnet som omtales som *the Note*. Etter at han for første gang hørte tonen som skulle vise seg å inneholde hele ideen om Fairyland har han vært engstelig for at den skal trengse seg inn i hans bevissthet: «With what familiar object [...] would he be engaged when

IT, the hidden menace, sprang out at him?» (6). Dette har ført til at Nathaniel har en iboende frykt for det hjemlige, fordi det hjemlige plutselig kan oppleves som fremmed med tilstedeværelsen av *the Note*. Nathaniel klarer stor sett å skjule og kontrollere frykten, men når den returnerer til han bevissthet oppstår den uhyggelige stemningen momentant og manifesterer seg i et ukontrollert sinne: «The only outward expression of this secret fear was a sudden, unaccountable irascibility, when some harmless word or remark happened to sting the fear into activity» (8). Når Endymion Leer synger en gammel barnesang for Ranulph hører Nathaniel igjen *the Note*. For Dame Marigold er sangen kun et fjernt minne fra barndommen, men ikke for Nathaniel. Slik blir det tydelig at Mirrlees spiller på det uhyggelige både ved at noe hjemlig får noe fremmed ved seg og ved at noe hemmelig, skjult og fortrent kommer til overflaten av bevisstheten og sørger for uhyggelig stemming.

Utover hvordan det uhyggelige kan vekkes ved at noe som i utgangpunktet oppleves som kjent og hjemlig, men som kan ha noe fremmed ved seg, kan det også vekkes ved bruk av repetisjon og gjentakelse. Freud omtaler dette som «the idea of the ‘double’ (the *Doppelgänger*)» (2003: 141) hvilket betegner «the appearance of persons who have to be regarded as identical because they look alike» (2003: 141). At personer som likner hverandre, er hverandres dobbeltgjengere, stadig dukker opp kan ha en uhyggelig effekt, slik Coppola og Coppelius gjør det hos Hoffmann. Det samme gjelder repetisjon: «Finally there is the constant recurrence of the same thing, the repetition of the same facial features, the same characters, the same destinies, the same misdeeds, even the same names, through successive generations» (2003: 142). Det er ikke i alle tilfeller at en slik repetisjon og gjentakelse vil føre til en uhyggelig stemming, men Freud understreker hvordan en opplevelse av gjentakelse under visse omstendigheter kan føre til en uhyggelig følelse av hjelpeløshet (2003: 143–144). I *Lud-in-the-Mist* oppleves den stadig tilbakevendende *the Note* som uhyggelig, ikke bare som en inntrenger i den kjente og hjemlige, men også som en skremmende gjentakelse. Utover Nathaniels opplevelser av det uhyggelige i form av *the Note*, opplever også hans venn Ambrose det uhyggelige ved det dobbelte. Når Master Ambrose besøker Miss Crabapples akademi for å høre med Prunella om hun vet hvor det har blitt av hans datter Moonlove følger han Prunellas blick når hun plutselig stirrer ut gjennom vinduet og opplever å se det han øyeblikkelig antar er et portrettmaleri av Duke Aubrey som må ha blitt flyttet fra Rådhuset til akademiet: «Framed in the window, against the leafy background of the garden stood, quite motionless, a young man in antique dress. The face, auburn ringlets, the suit of green, the rustic background – everything, [...] were identical with those depicted in the famous portrait» (87–88). Master Ambrose blir oppskaket av denne opplevelsen, selv om han, når han

får roet seg, avviser muligheten for at det kan være noe annet enn en hallusinasjon, hvilket vi allerede har sett i foregående kapittel. For leseren er det derimot ingen tvil om at det er en mulighet for at det Master Ambrose så ikke var en hallusinasjon, ettersom det en må anta at er Duke Aubrey tidligere i romanens handlingsgang allerede har vist seg. Slik får også leseren en følelse av dobbeltheten som oppleves som uhyggelig.

Det blir tydelig hvordan Mirrlees fremkaller den uhyggelige stemningen ved å ta i bruk elementer som fører til at det hjemlige får noe fremmed ved seg, ved at det fortrenget avsløres og ved bruk av tilbakevendende personer, dobbeltgjengere, og motiver som skaper en dobbelthet og repetisjon. Dessuten oppstår det uhyggelige ofte i tilfeller hvor grensen mellom fantasi og virkelighet viskes ut eller utydeliggjøres: «This is the fact that an uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary» (Freud 2003: 150), hvilket også kobles til symbolbruk: «when a symbol takes on the full function and significance of what it symbolizes, and so forth» (2003: 150–151). På denne måten fungerer *the Note* som et uhyggelig element fordi det ikke bare viser til Nathaniels barndomsminne, men inneholder selve frykten. En slik utydelig grense mellom hva som oppleves som virkelig og hva som ansees som uvirkelig danner selve spenningspunktet i Mirrlees' roman. Først og fremst ved at de fiktive personene stadig stiller spørsmål til hvorvidt noe er virkelig eller ikke. Spenningspunktet eksisterer imidlertid også på et nivå utenfor teksten ved at hva som oppleves som virkelig og hva som ansees som fantasi ikke er likt hos leseren og hos de fiktive personene. I romanen oppleves Fairyland virkelig nok til å kunne fornektes, samtidig som «the law plays fast and loose with reality – and no one really believes it» (14). Dette er som nevnt tidligere sentralt i Mendlesohns analyse av romanen og danner grunnlaget for dissonansen mellom protagonisten og leseren ved bruk av en ironisk plassering de to i forhold til hverandre. Slik er det motstridende virkelighetsoppfatninger både innad i og utenfor romanens univers.

I tredje og siste del av essayet argumenterer Freud for at ikke alle fortellinger som tar i bruk disse uhyggeliggjørende elementene oppnår å skape en uhyggelig stemming. Eksempelvis argumenterer han for at eventyr ikke vil oppleves som uhyggelige på tross av at de benytter seg av i utgangspunktet uhyggeliggjørende elementer (2003: 153). Det uhyggelige som oppstår i fiksjon må skilles fra det uhyggelige som oppstår i virkeligheten og som er knyttet til virkelige hendelser. Ved å skape et fiktivt univers åpnes det samtidig opp for at det er et univers med et stort antall flere muligheter for det overnaturlige. Hendelser som ville ha opplevdes uhyggelig i virkeligheten må derfor ikke nødvendigvis oppleves slik i fiksjonen.

Dette grunner i en usagt avtale mellom forfatteren og den impliserte leseren om at andre logiske prinsipper gjelder i det fiktive universet. Freud påpeker at i eventyrenes verden legges virkelighetens logikk til side fra begynnelsen og det fiktive universet overgir seg og aksepterer fullstendig et animistisk verdensbilde (2003: 156). Ved å ta utgangspunkt i prinsipper som hovedsakelig ikke regnes for virkelige utenfor det fiktive universet forsvinner muligheten for å skape det uhyggelige i slike tekster. Som en oppsummerende og avsluttende påstand om det uhyggelige i fiktive universer påstår Freud at det uhyggelige kun kan oppstå i tilfeller hvor det er en vurderingskonflikt i forhold til hvorvidt de fiktive hendelsene kan være virkelige. De fiktive personene føler ikke frykt i forbindelse med hendelser som aldri, eller sjeldent, kunne ha funnet sted utenfor det fiktive universet. Derfor blir det klart for leseren at det ikke er snakk om en vurderingskonflikt. Elementene som kunne ha vekket det uhyggelige lar vær å gjøre det innad i det fiktive universet (fordi det er en del av det universets gitte virkelighet) og utenfor (fordi leseren godtar det fiktive universets helhet og logiske grunnlag). Dermed oppstår det er enighet blant både de fiktive personene og leseren om at hendelsene finner sted i en virkelighet hvor de ikke er unormale eller skremmende. Her utelukker imidlertid Freud muligheten for at leseren kan leve seg inn i det fiktive universet og legge igjen de forestillinger man har om den virkelige virkeligheten utenfor det fiktive.

Mirrlees' roman er et eventyr i den forstand at hun benytter seg av forestillinger, motiver og topoi knyttet til eventyrtradisjonen, men i og med at det er et kunsteventyr har det overnaturlige en bestemt funksjon. Denne funksjonen er å plassere leseren og protagonisten på forskjellige forståelsesnivåer, hvilket gjøres ved at de to ikke stiller de samme spørsmålene til det overnaturlige. Slik undres både leseren og protagonisten over hva som er virkelig og hva som ikke er det, men det som for leseren oppleves som uvirkelig regnes som ekte innad i det fiktive universet. Det protagonisten snarere undres over er lovverkets realiteter. Denne forskyvningen i kombinasjon med at Mirrlees' kunsteventyr er satt i et moderne og sekulært samfunn gir rom for det uhyggelige. Freud formulerer sammenhengen mellom et eldre verdenssyn og det uhyggelige: «The analysis of cases of the uncanny has led us back to the old *animistic* view of the universe» (2003: 147). Det uhyggelige oppstår når det animiske opptrer i et eller sekulært og moderne univers. Freud skriver at våre forfedre en gang i tiden har trodd fullt og helt på dette, men at vi i dag har overvunnet denne tankegangen: «Yet we do not feel entirely secure in these new convictions; the old ones live on in us, on the look-out for confirmation. Now, as soon as something *happens* in our lives that seems to confirm these old, discarded beliefs, we experience a sense of the uncanny [...]» (2003: 154). På denne måten er

romanen uhyggelige både i form av at 1) noe hjemlig får noe fremmed ved seg og 2) ved at noe som har vært fortrent kommer frem i lyset.



## Kapittel 5

### Avslutning

Moderniteten og det borgerlige samfunnets kynisme og distansering fra eldre sivilisasjoners kulturelle og rituelle tradisjoner problematiseres i romanen ved at det skapes to universer som styres av ulike holdninger. I Dorimare lever innbyggerne i et borgerlig samfunn hvor borgerskapets og materialisme står sterkt. Innbyggerne forholder seg bevisst illusorisk til virkeligheten ved å velge å overse og ignorere det som ikke passer inn i deres borgerlige samfunn. På den andre siden av fjellene ligger derimot Fairyland, materialismen og kapitalismens rake motsetning. I dette universet dominerer det rituelle og tradisjoner normalt knyttet til tiden før opplysningstiden og den følgende vitenskapelige og rasjonelle tenknings dominans. Selve troen på Fairyland har også opphav i en tid hvor mennesket var mer tilbøyelig til å ha et animistisk verdensbilde. Modernismens prosjekt handlet ikke kun om å se fremover og skape noe nytt, men også om å se tilbake til fortiden. I modernismens og moderniseringens fremadstormende og tilsynelatende altoppslukende inntog i Europas samfunn i første halvdel av det tjuende århundret oppstår det et ønske om å fornye det gamle. Reynolds skriver at på tross av alt modernismebegrepet oftes forstås i sammenheng med periodens ønske om å gå bort i fra tradisjonelle og klassiske former, stiler og uttrykksmåter, omfavner begrepet også de som var pessimistiske negative til «a technologized future» (2011b: 151). Mirrlees' roman er modernistisk i forhold til at den omfavner nye uttrykksmåter, fremstiler den subjektive erfaringen fragmentarisk og bruker barnets blikk for å underliggjøre leseren. Romanen tematiserer imidlertid også periodens pessimisme i forhold til den kyniske, moderniserte samtiden og ser tilbake til en tid før opplysningstiden. Denne virkelighetsframstillingen er preget av en ikke-vitenskapelig holdning til virkeligheten og hun skildrer et samfunn hvor distanseringen fra tradisjoner fører til at innbyggerne mister fotfeste i virkeligheten. Slik tar hun det gamle med seg inn i det nye og fornyer det. Dette gjør hun ved å kombinere den modernistiske stilen og fortellerteknikken med fantasy-litteraturens mytologiske tradisjoner og rituelle samfunn. *Lud-in-the-Mist* balanser det nye i modernismen med det gamle slik det brukes i fantasy-litteraturen og eventyrtradisjonen.

### Motsetningsforholdet oppløses

Det antydede motsetningsforholdet mellom den modernistiske litteraturen og fantasy-litteraturen oppløses delvis i Mirrlees' roman. Med romanen skaper hun et univers hvor skillet mellom hva som er virkelig og hva som er uvirkelig, hva som er naturlig og hva som er overnaturlig, blir utydelig og diffust. Elementer i teksten som tilsynelatende utgir seg for å være tilknyttet det overnaturlige viser seg til syvende og sist ikke å være det. Det er ikke uvanlig at tekster som tilhører fantastikken kun leses i lys av de overnaturlige elementene de tar opp i seg. Heller enn å bli ansett som modernistiske, blir de i mange tilfeller snarere regnet for å være «tolkienesque», slik Jim Casey trekker frem i *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (2012: 114–115). I *Lud-in-the-Mist* fungerer *the Note* som et modernistisk narratologisk grep. I utgangspunktet kan det oppleves som en form for overnaturlig inngripen i Nathaniels liv, men det foreligger aldri noen magisk forklaring på fenomenet. Av den grunn kan ikke *the Note* sies å være tilknyttet fantastikken og det overnaturlige. *The Note* er ikke magisk, men virkelig. I fantasy-litteraturen vil det som ikke tilhører vår virkelige verden ha en tilhørende magisk forklaring som bekrefter at det er snakk om noe uvirkelig og overnaturlig. I modernistisk litteratur vil et slikt fenomen heller kunne regnes som et objektivt korrelat, en fragmentarisk fremstilling av den subjektive erfaring eller være et resultat av periodens påvirkning av symbolismen. Symbolistenes ønske var å *antydde* et skjult og diffust meningsinnhold som leseren kan finne glede i å gjette seg frem til. Med modernismens ønske om å si noe om menneskets sanne indre uten å være bundet til konvensjoner eller forventninger i bakhodet ligger det antydende også i Eliots objektive korrelat. Individets subjektive erfaring kan ikke nedgraderes til et enkelt tekstlig uttrykk og det er heller ikke forfatterens mål. Det objektive korrelatet gir leseren et utgangspunkt for forståelse, men ingen garantert og sikker innsikt. I Mirrlees' *Lud-in-the-Mist* gir *the Note* leseren muligheten til å få et glimt av Nathaniels subjektive erfaring.

Det modernistiske finnes også i romanen ved at det ontologiske avslutningsvis omformuleres til et epistemologisk spørsmål. Fantasy-litteraturen er nødvendigvis ontologisk fordi den tvinger leseren til å stille spørsmål til hva en verden er gjennom de fiktive personenes opplevelse av verdenens annerledeshet. Problemstillinger knyttet til hva en verden er gjør seg stadig mer gjeldende i vårt moderne samfunn. Som vi har sett var Foucault oppmerksom på denne utfordringen allerede på 1960-tallet og problemet har ikke minket i omfang siden den tid. Behovet for et nytt tid- og stedsbegrep er fremdeles stort. I Mirrlees' roman fungerer Fairyland som en heterotopi i forhold til Dorimare, samtidig som Dorimare er



en heterotopi i forhold til vår virkelige, ikke-fiktive verden. I disse fiktive universene er det unormale signifikant og annerledesheten sentral. Disse skapte universene gir både leseren og de fiktive personene rom til å stille ontologiske spørsmål, men som vi har sett skildres Nathaniels opplevelse av inngangen til heterotopien svært fragmentert. Dette gir romanen et modernistisk preg fordi en ontologisk problemstilling gjøres om til et epistemologisk spørsmål. Det skapes en tvil i forhold til Nathaniels subjektive erfaring av universet. Det som kjennetegner romanen er at selv om den er ontologisk i og med at det er en fantasy-roman, er den også veldig opptatt av det epistemologiske. Dette kommer til uttrykk ved at den subjektive erfaringen av virkeligheten er sentral, hvilket vi ser av blant annet Nathaniels opplevelse av *the Note*.

Også bruken av barnet og det barnlige sørger for å skape en kobling mellom modernismen og fantasy-litteraturen. Både i modernistisk litteratur og fantasy-litteratur spiller barnet og det barnlige en vesentlig rolle. Modernistiske forfattere har først og fremst latt seg påvirke av de radikale eksperimentene man så hos forfattere som skrev bøker for barn og ved at barnelitteraturen har utviklet seg i retning av det estetiske. Dette som følge av at man på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet fikk et fornyet syn på barnet og barndommen som en særegen og ikke minst viktig periode i livet. Fantasy-litteraturen og eventyret er også sterkt tilknyttet barnet, mye på grunn av at det lenge har blitt regnet som sjangre spesielt godt egnet for barn. Denne forestillingen har man stort sett gått bort i fra i dag ettersom fantasy-litteratur som J. K. Rowlings *Harry Potter*-saga har fått stor suksess, også blant voksne lesere, og man har fått en forståelse for fantasy-litteraturens verdi utenfor barnelitteraturen. I *Lud-in-the-Mist* er også barnet, det barnlige og barndommen vesentlige motiver som styrker romanens tematikk og underbygger romanens spenningspunkt. Problematiseringen av forholdet mellom det naturlige og overnaturlige, det virkelige og det uvirkelige tydeliggjøres ved at romanens handling spiller på motsetningsforholdet mellom barn og voksen. Dessuten konstitueres romanens paradoks rundt en latterliggjøring og kritikk av det konvensjonelle menneskets barnslighet satt opp mot at det er Nathaniels barnlige oppførsel og hans hjelp fra sentrale og handlingsdrivende barn som oppløser samfunnets konvensjoner og bringer byen nærmere en harmonisk tilværelse.

Barnets og de voksnes opplevelse av virkeligheten er tilsynelatende svært ulik i romanen. Barna gir etter for fantasien og den forestilte verdenen. De voksne lar seg lure av sine selvskapte illusjoner og ignoranse. Leseren mangler grunnlag for å kunne konkludere: Hvilken opplevelse av virkeligheten er *virkelig*? På den ene siden er det sikkert at barna oppleves som mer fornuftige og rasjonelle, men det de er overbevist om at finnes i det fiktive

universet strider i mot leserens egen virkelighetsoppfatning. I og med at romanen uten tvil inviterer til et univers som er ulikt vårt og hvor det umulige er mulig, og i seg selv kun ved å være litteratur, forstår leseren naturligvis at det er en mulighet for at det fiktive universet bygger på et annet sett med logiske prinsipper enn hennes eget. Allikevel bidrar denne usikkerheten omkring hva som er virkelig og hva som ikke er det til at en form for liminalitet kan oppstå i romanen. Det er nettopp denne liminaliteten som sørger for at det uhyggelige kan opptre i kunsteventyret og den moderne fantasy-romanen *Lud-in-the-Mist*.

Mirrlees skriver seg inn i en lang og omfattende tradisjon ved å benytte seg av motiver og topoi tilknyttet eventyrsjangeren. Tilknytningen til eventyrtradisjonen styrker det tvetydige skillet mellom virkelighet og uvirkelighet. Denne glidende overgangen mellom hva som er virkelig og hva som er forestilt blir tydelig dersom vi tar Evans Wentz' vitenskapelige redegjørelse for *fairy faith* i de keltiske områdene alvorlig. Han skriver:

In studying this belief, we are concerned directly with living Celtic folk-traditions, and with past Celtic folk-traditions as recorded in literature. And if fairies actually exist as invisible beings or intelligences, and our investigations lead us to the tentative hypothesis that they do, they are natural and not supernatural, for nothing which exists can be supernatural. (1911: xvi)

Hvorvidt Evans Wentz hypotese til syvende og sist vise seg å være sann eller ikke er irrelevant i forhold til min undersøkelse. Det Evans Wentz viser, og som er relevant i forhold til hvordan det naturlige og det overnaturlige fungerer i *Lud-in-the-Mist*, er hvordan det er en *usikkerhet* knyttet til hvorvidt *fairies* og Fairie naturlig eller overnaturlig. Det er nettopp denne usikkerheten som danner grunnlaget for at Mendlesohn plasserer romanen i sentrum for fuzzy settet liminal fantasy og som gjør det mulig for det uhyggelige å opptre i et kunsteventyr. Slik Freud forstår det utelukker tekster med utgangspunkt i eventyrsjangeren muligheten for det uhyggelige fordi det fiktive universet aldri kan forstås dersom vi legger til grunn vår virkelige verdens logiske prinsipper. Det uhyggelige baserer seg på at det bryter med visse forventinger. I Mirrlees' roman blir dette derimot usikkert ettersom det ikke er gitt at det fiktive universet i utgangspunktet er verken overnaturlig eller naturlig begrunnet. Bruken av overbevisninger knyttet til folketroen bidrar til å skape forvirring i forhold til hva som er historie og hva som er forestillinger basert på mytiske beretninger. Denne usikkerheten problematiseres både innad i tekstens handling, narratologisk i form av retoriske virkemidler som ironisk plassering av leseren og opprettholdelsen av nøling og tvil, samt kontekstuellet ved at romanen i såpass stor grad benytter seg av eventyrets tradisjoner. Barnet, det barnlige og

barndommen er som vi har sett aktive motiver som styrker romanens tematikk. Slik tilrettelegger teksten også for innslag av det uhyggelige.

Det uhyggelige oppstår dersom det animistiske viser seg i noe som tilsynelatende var moderne og sekularisert. Mirrlees' romanunivers er i utgangspunktet moderne og bygget på borgerlige verdier. Dermed skiller det seg fra det universet leseren forventer å møte i en fantasy-roman hvor handlingen gjerne er satt i en mer fortidig setting. Ved at Fairyland introduseres allerede på romanens første side forstår leseren at settingen er en annen enn hun er vant med, men usikkerheten oppstår idet leseren forstår at det som er overnaturlig i forhold til vår verden ikke er det for de fiktive personene. De stiller derimot spørsmål til lovverkets realitet og ingen tror egentlig på loven. Slik får det overnaturlige et uhyggelig preg og romanen oppløser ikke bare det tilsynelatende gjensidig ekskluderende motsetningsparet modernistisk litteratur og fantasy-litteratur, men også motsetningen mellom eventyrsjangeren og det uhyggelige.

For å komme tilbake til forholdet mellom det modernistiske og det tradisjonalistiske kan vi igjen gå til T. S. Eliots «Tradition and the Individual Talent». Her omtaler Eliot sammenstillingen av det upersonlige og den tradisjonen forfatteren er en del av. Han konkluderer med at dersom kunsten og det poetiske skal uttrykke ekte følelser må forfatteren legge til side det personlige og strebe mot det upersonlige.

The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living.  
(1948: 59)

Forfatterens bevisste forhold til tradisjonen er avgjørende i forhold til å kunne si noe om ekte følelse og denne følelsen må være upersonlig og, derfor, knyttet til tradisjonen. Det gamle og det nye henger sammen. Et hvert nytt verk vil kreve at det som allerede eksisterer forandres og tilpasses det nye. Slik argumenterer Eliot for at det oppstår en ny helhet: «[A]nd this is conformity between the old and the new» (1948: 50). Mirrlees' roman er svært bevisst på sin tilhørighet i en tradisjon som står sterkt både i England og i Europa forøvrig. Her møtes det gamle og det nye i den forstand at Mirrlees er bevist på hennes samtids tendenser, men samtidig uten å glemme den tradisjonen hun er en del av. Formidlingen av de samtidige holdningene og historiske referanser i kombinasjon med forestillinger tilknyttet folketroen styrker både opplevelsen av det det nye og det gamle i Mirrlees' roman.

‘For there are two races – trees and man; and for each there is a different dispensation. Trees are silent, motionless, serene. They live and die, but do not know the taste of either life or death; to them a secret has been entrusted but not revealed.’

‘But the other tribe – the passionate, tragic, rootless tree – man? Alas! he is a creature whose highest privileges are a curse. In his mouth is ever the bitter-sweet taste of life and death, unknown to the trees. Without respite he is dragged by two wild horses, memory and hope; and he is tormented by a secret that he can never tell.’ (236)

Minnene om fortiden vil alltid være en del av mennesket, på samme måte som håpet for fremtiden også vil være det. Slik står vi midt i mellom det nye og det gamle, slik Mirrlees’ *Lud-in-the-Mist* også gjør det.

## Litteraturliste

- Ariès, Philippe. 1980. *Barndommens historie* [fransk orig. 1960]. Overs. Kjell Olaf Jensen. Gyldendal. Oslo
- Attebery, Brian. 1992. *Strategies of Fantasy*. Indiana University Press. Indiana
- Auerbach, Erich. 2005. *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur* [tysk orig. 1946]. Overs. Per Paulsen. Gyldendal. Oslo
- Beja, Morris. 1971. *Epiphany in the Modern Novel*. Peter Own Limited. London
- Boyde, Melissa. 2009. «The Poet and the Ghosts Are Walking the Streets: Hope Mirrlees – Life and Poetry» i *Hecate: A Women's Interdisciplinary Journal*. Årgnag 35, nr. 1–2. Hecate Press, s. 29–39
- Briggs, Julia. 2006. «'Modernism's Lost Hope': Virginia Woolf, Hope Mirrlees and the Printing of Paris» i *Rereading Virginia Woolf*. Edinburgh University Press. Edinburgh, s. 80–95
- Briggs, Katharine. 1977. *A Dictionary of Fairies. Hobgoblins, Brownies, Bogies and Other Supernatural Creatures* [1976]. Penguin Books. Harmondsworth
- 1969. *The Personnel of Fairyland. A short account of the Fairy People of Great Britain for those who tell Stories to children* [1953]. Alden Press. Oxford
- Casey, Jim. 2012. «Modernism and postmodernism» i *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Red. Edward James og Farah Mendlesohn. Cambridge University Press. Cambridge, s. 113–124
- Chaucer, Geoffrey. 2011. «The Nun's Priest's Tale» i *The Canterbury Tales* [1986] Gjendiktet av David Wright. Oxford University Press. New York, s. 403–419
- Clute, John. 1997. «Lord Dunsay» i *The Encyclopedia of Fantasy*. Red. John Clute og Johan Grant. Orbit. London, s. 302–303
- 1997. «Crosshatching» i *The Encyclopedia of Fantasy*. Red. John Clute og Johan Grant. Orbit. London, s. 237
- 1997. «Thinning» i *The Encyclopedia of Fantasy*. Red. John Clute og Johan Grant. Orbit. London, s. 942–943
- Connor, John T. 2014. «Hope Mirrlees and the Archive of Modernism» i *Journal of Modern Literature*. Årgang 37, nr. 2. Indiana University Press. Indiana, s. 177–182
- Dusinberre, Juliet. 1987. *Alice to the Lighthouse. Children's Books and Radical Experiments in Art*. MacMillan Press. Basingstoke
- Eliot, T. S. 1948. «Tradition and the Individual Talent» i *The Sacred Woods. Essays on Poetry and Criticism* [1920]. Methuen & Co. London, s. 47–59
- 1948. «Hamlet and his Problems» i *The Sacred Woods. Essays on Poetry and Criticism* [1920]. Methuen & Co. London, s. 95–103
- Evans Wentz, Walter Y. 1911. *The Fairy-Faith in Celtic Countries*. Oxford University Press. London
- Foucault, Michel. 1986. «Of Other Spaces» i *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*. [fransk orig. 1984]. Årgang 16, nr. 1. Overs. Jay Miskowicz. The John Hopkins University Press, s. 22–27
- Fox, Nicols. 2002. *Against the Machine. The Hidden Luddite Tradition in Literature, Art and Individual Lives*. Island Press. Washington

- Freud, Sigmund. 2003. «The Uncanny» i *The Uncanny* [tysk orig. 1919]. Overs. David McLintock. Penguin Books. New York, s. 123–159
- Harrison, Jane Ellen. 1903. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge University Press. Cambridge
- Haugen, Arne Kjell. 1966. *Mallarmés poetikk*. Johan Grundt Tanums Forlag. Oslo
- Hertel, Hans, Viggo Hjørnager Pedersen og Arne Melberg. 1992. «Krig og desillusjon: romanen og det litterære liv i England og Irland» i *Verdens litteraturhistorie*. Bind 6: 1914–45. Red. Hans Hertel. Overs. Helge Vold. Gyldendal. Oslo, s. 129–163
- Hoffmann, E. T. A. 2004. «The Sandman» i *Tales of Hoffmann* [tysk orig. 1816]. Red. R. J. Hollingdal, Stella, Vernon Humphries og Sally Hayward. Overs. R. J. Hollingdale. Penguin Books. New York, s. 85–125
- Jakobson, Roman. 1978. «Dominanten» i *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* [rus. orig. 1935]. Red. Anders Heldal og Arild Linneberg. Gyldendal. Oslo, s. 60–65
- Knoepfmacher, U. C. og Mitzi Myers. 1997. «From the Editors: "Cross-Writing" and the Reconceptualizing of Children's Literary Studies» i *Children's Literature*. Årgang 25, nr. 1. Johns Hopkins University Press, s. vii–xvii
- Kukkonen, Karin. 2011. «Metalepsis in Popular Culture: An Introduction» i *Metalepsis in Popular Culture*. Red. Karin Kukkonen og Sonja Klimek. Walter de Gruyter GmbH & Co. Berlin, s. 1–19
- Langås, Unni. 2015. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Fagbokforlaget/Landslaget for norskundervisning. Bergen
- Lund, Hans Peter og Peter Ulf Møller. 1989. «Fra symbolisme til modernisme i lyrikken» i *Verdens litteraturhistorie*. Bind 5: 1830–1914. Red. Hans Hertel. Overs. Helge Vold. Gyldendal. Oslo, s. 285–315
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Methuen. New York
- Mendlesohn, Farah. 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press. Connecticut
- Mirrlees, Hope. 1977. *Lud-in-the-Mist* [1970]. Ballantine Books. New York
- Mirrlees, Hope. 2013. *Lud-in-the-Mist*. Prologue Books. Ohio
- Nodelman, Perry. 2008. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. The John Hopkins University Press. Baltimore
- Oman, C. C. 1944. «The English Folklore of Gervase of Tilbury» i *Folklore*. Årgang 55, nr. 1. Tylor & Francis, Folklore Enterprises, s. 2–15
- Refsum, Christian. 2007. «Symbolisme» i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Red. Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg. Kunnskapsforlaget. Oslo, s. 221–222
- Reynolds, Kimberly. 2011a. *Children's Literature. A Very Short Introduction*. Oxford University Press. Oxford
- 2011b. «Modernism» i *Keywords to Children's Literature*. Red. Philip Nel og Lissa Paul. New York University Press. New York, s. 151–154
- Rose, Jacqueline. 1994. *Peter Pan or the Impossibility of Children's Literature* [1984]. The Macmillan Press. London
- Rossetti, Christina. 1979. «Goblin Market» [1862] i *The Complete Poems of Christina Rossetti*. Red. R. W. Crump. Louisiana State University Press. London, s. 11–26

- Sjklovskij, Victor. 2003. «Kunsten som grep» i *Moderne litteraturteori. En antologi* [rus. orig. 1916]. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Universitetsforlaget. Oslo, s. 13–28
- Svensen, Åsfrid. 1991. *Kaos og orden. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*. Aschehoug. Oslo
- Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* [fransk orig. 1970]. Overs. Richard Howard. Cornell University Press. New York
- Tolkien, J. R. R. 1975. «On Fairy-Stories» i *Tree and Leaf* [1964]. George Allen and Unwin. London, s. 9–73
- Tully, Carol. 2000. «Introduktion» i *Goethe, Tieck, Fouqué and Brentano. Romantic Fairy Tales*. Penguin Classics. London, s. vii–xx
- Wagenknecht, Edward. 1946. «The Little Prince Rides the White Deer: Fantasy and Symbolism in Recent Literature» i *College English*. Årgang 7, nr. 8. National Council of Teachers of English, s. 431–437
- Whitworth, Michael H. 2010. «Virginia Woolf, modernism and modernity» i *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Red. Susan Sellers. Cambridge University Press. New York, s. 107–121
- Woolf, Virginia. 1977. *The Diary of Virginia Woolf*. Bind 1 (1915-1919). Red. Anne Olivier Bell. The Hogarth Press. London
- 1948. «Modern Fiction» i *The Common Reader* [1925]. Bind 1. The Hogarth Press. London, s. 184–195